L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 8 F
DÉCEMBRE 1976
N° 233

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 60,—	F. 75,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 79,—	F. 95,—
Abonnement de soutien		F. 120,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1,50 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 8

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 12

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65 G

33e Année — N° 233 DÉCEMBRE 1976

Sommaire

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

LE PHONOGRAPHE

Il y a un siècle allait naître le phonographe. Charles CROS (1842-1888), cet humaniste romantique, à la fois poète et savant, auteur, non seulement du célèbre « Hareng saur », mais d'un recueil de poèmes « Le coffret de Santal», invente successivement le télégraphe automatique, la photographie en couleurs et le phonographe. Mais il est plus poète qu'ingénieur : en effet, si le brevet qu'il dépose le 18 avril 1877 au secrétariat de l'Institut contient l'exacte description de l'appareil auquel il donne le nom de « paléophone » (la voix du passé), il ne parvient à le réaliser avant l'américain Thomas Alva EDISON. Ce dernier dépose son brevet en décembre 1877. La démonstration a lieu le 15 mars 1878 à l'Académie des Sciences, non sans quelque scepticisme. Charles CROS revendique en vain la paternité de l'invention et mourra dans la pauvreté sans avoir vu la naissance du disque qu'il a imaginé en même temps que le cylindre. EDISON attend une dizaine d'années avant de mettre au point l'appareil auquel il a donné le nom depuis célèbre de « phonograph » (orthographe anglaise). Il profite des inventions de Chichester BELL et Charles SUMNER concernant le cylindre de cire et l'amélioration de sa rotation uniforme. Enfin, l'Exposition Universelle de 1889 lui fournit l'occasion de faire connaître son « phonograph » qui bénéficie ainsi d'un merveilleux lancement publicitaire.

L'appareil ici présenté date de cette époque. Il fonctionne aussi bien à l'enregistrement qu'à la reproduction. Tout son émis devant le pavillon fait vibrer, par l'intermédiaire de l'air, une membrane qui actionne un stylet, lequel inscrit les ondulations correspondant aux vibrations sur le cylindre de cire ou de toute autre matière assez tendre (feuille d'étain par exemple). La manivelle entraîne le déplacement du cylindre aussi régulièrement que possible. Il suffit de replacer à son point de départ le stylet et de tourner la manivelle dans le même sens pour que les ondulations gravées restituent dans le pavillon les sons enregistrés. C'est simple et génial, il suffisait d'y penser. Tout le reste n'est que technologie.

Alain LIEUZE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée **L'éducation Musicale,** « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
(2) Photo Jean Biaugeaud.

Copie de la lettre adressée à
Monsieur le Ministre par le
SYNDICAT NATIONAL DES
ENSEIGNEMENTS DU SECOND DEGRE

à Monsieur René HABY
Ministre de l'Education
MINISTERE DE L'EDUCATION
110, rue de Grenelle
75007 PARIS

Paris, le 8 octobre 1976

Monsieur le Ministre,

Pour la première fois, à cette rentrée, ont été nommés dans les établissements scolaires des professeurs agrégés de dessin et arts plastiques. Il y a un an était recrutée la première promotion de professeurs agrégés de musique et chant choral.

Nous avons demandé et approuvé la création de ces agrégations qui répond à l'évolution des enseignements artistiques, à la création des baccalauréats A6 et A7, à la mise en place des licences, maîtrises et cursus universitaires correspondants. Mais nous déplorons la manière discriminatoire et rétrograde dont a été réglée jusqu'à présent la question des obligations de service de ces professeurs.

En effet, alors que le maximum de service des professeurs agrégés, quelle que soit leur discipline, est fixé à 15 heures depuis 1950, nous avons appris l'an dernier que des directives ministérielles avaient été adressées aux recteurs pour établir le service de ces nouveaux agrégés sur la base de 17 heures hebdomadaires, et qu'un projet de décret était préparé dans ce sens pour modifier les décrets du 25 mai 1950.

Une réponse à une question écrite, parue au J.O. (débats A.N.) du 7 août, tente de justifier cette mesure à l'encontre des professeurs agrégés des disciplines artistiques par la « nécessité d'harmoniser leurs maxima de service avec ceux des professeurs certifiés des mêmes disciplines dont les obligations ont été définies par les décrets du 25 mai 1950 ».

Nous nous permettons de souligner en premier lieu que les maximum de service des professeurs certifiés de dessin dans les lycées techniques est de 18 heures, et non de 20 heures.

Par ailleurs la référence au décret n° 50.581 du 25 mai 1950 fixant à 20 heures le maximum de service des professeurs d'enseignement artistique dans les lycées classiques et modernes est d'autant moins valable que cette règlementation a été établie pour un professorat aujourd'hui disparu (le C.A. degré supérieur), à une époque où n'existaient ni licences, ni maîtrises, ni CAPES dans les disciplines artistiques. La création des formations universitaires, des CAPES et des agrégations dans ces disciplines a établi une situation radicalement nouvelle, qui accentue le caractère rétrograde et désuet de la discrimination imposée en 1950 aux professeurs d'enseignement artistique. Et nous ne comprenons pas qu'au lieu d'effacer cette discrimination, le ministère de l'Education prenne l'initiative de la renforcer en l'étendant au niveau de l'agrégation.

Rien ne justifie une telle mesure, ni les charges pédagogiques que ces professeurs assument, ni le caractère de ces enseignements et la place qu'ils doivent jouer dans une éducation moderne.

A cet égard nous nous étonnons de la contradiction existant entre certaines déclarations officielles concernant l'importance de l'éducation artistique, et cette mesure méprisante à l'égard des enseignants qui en sont chargés. Et loin de considérer que ces enseignants bénéficient de « conditions particulières » pour la préparation et le contrôle du travail de leurs élèves (lettre de M. DENIEUL du 2-11-1975), nous pensons qu'il faudrait tenir compte, en plus des travaux de préparation et de correction particulièrement lourds dans les sections A6 et A7, de la charge énorme que constitue la multitude des conseils de classe, des bulletins, des réunions et de toutes les responsabilités liées au grand nombre de classes et d'élèves que connaissent tous les professeurs de musique et de dessin.

Plusieurs représentants de votre administration nous ont affirmé l'an dernier que ce problème serait réglé dans le cadre d'une refonte plus globale des obligations de service des professeurs, préparée par le ministère. Mais, si l'intention était bien, comme cela nous a été dit, d'égaliser les obligations de service des professeurs d'enseignement artistique avec celle des autres professeurs, on comprendrait mal que soit prise une mesure conservatoire (pour les agrégés) qui va en sens inverse, à moins qu'il ne s'agisse d'aligner tous les autres professeurs sur les obligations de service les plus lourdes.

Pour toutes ces raisons, qui suscitent une vive irritation chez nos collègues, nous vous renouvelons notre demande instante que soit abandonné le projet de décret visant à porter à 17 heures le maximum de service des agrégés de musique et de dessin et que leur soit appliquées tout simplement les dispositions en vigueur depuis 1950 pour tous les professeurs agrégés.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de nos respectueuses salutions.

Etienne CAMY-PEYRET
Secrétaire général du S.N.E.S.

Françoise REGNAUT
Secrétaire de la catégorie des agrégés

« La distinction entre disciplines « majeures » et disciplines « mineures », ainsi que l'opposition traditionnelle entre les aptitudes « littéraires » et les aptitudes « scientifiques », sont spécieuses et peuvent entraîner pour les élèves des conséquences fâcheuses et durables. On s'emploiera à les combattre. »

René HABY (Propositions pour une modernisation du système éducatif français). 1975.

LE FAIT ACCOMPLI

Pierre LOUPIAS,
Professeur d'Education Musicale
représentant élu du Personnel au Conseil de l'Enseignement Général et Technique

Le B.O. de l'Education nationale N° 40 du 4-11-76 publie un décret paru au Journal Officiel le 20-10-76, et modifiant les décrets du 25 mai 1950 relatifs aux maxima de service. Cette modification précise les obligations de service de la manière suivante : **Agrégés 17 heures; non agrégés 20 heures,** pour les enseignements artistiques.

Ce décret récent est en contradiction avec les déclarations ministérielles relatives à « la promotion des enseignements artistiques », puisqu'il perpétue en l'accentuant, l'injustice qui inflige à nos collègues depuis 25 ans un maximum de service supérieur à celui de toutes les autres disciplines. La parution du nouveau décret, qui n'a été précédée d'**aucune consultation syndicale,** intervient malgré les diverses démarches que le SNES d'une part et les nouveaux agrégés d'autre part ont effectuées auprès du Ministre, et dont la dernière a précédé de quelques jours la publication du décret au J.O. (lire ci-dessous la lettre du SNES adressée au ministre).

C'est à la suite de la première session d'agrégation en juin 75 que la question du maximum de service a posé problème, les nouveaux agrégés s'étant vu imposer 17 heures (soit **deux heures de plus que tous les autres agrégés,** fait unique dans les annales de l'agrégation), par leur chef d'établissement à la rentrée 75. Il semble qu'une circulaire adressée aux rectorats leur ait demandé de procéder ainsi.

Le SNES alerté écrivit au chef de cabinet du ministre le 30-9-75 une lettre de protestation. Cette première démarche fut suivie d'une requête adressée au ministre par les agrégés. En mars 76 le SNES fut reçu en audience par le Directeur des Personnels enseignants des lycées, puis au Cabinet du ministre en avril. L'argument qui nous fut chaque fois opposé était, nous dit-on, la nécessité d'harmoniser les obligations de service des agrégés avec celles des certifiés, le ministère s'appuyant sur les dispositions prévues par le décret du 25 mai 50. Or, et c'est ce qui rend l'argument discutable, ce décret ne concernait ni le CAPES ni l'agrégation d'éducation musicale qui n'existaient pas alors, mais le seul CAEM aujourd'hui disparu.

En avril 76, à la suite de l'inquiétude manifestée par les candidats à l'agrégation d'Arts Plastiques nouvellement créée, le SNES écrivit à nouveau au ministère pour demander qu'aucune discrimination ne soit faite en matière de service à l'égard des enseignements artistiques. Après cette lettre, et à plusieurs reprises, des députés adressèrent des questions écrites au ministre qui s'en tint dans ses réponses à l'argument évoqué précédemment.

Le 8 octobre dernier le SNES écrivait au ministre une nouvelle fois. Le 20 du même mois paraissait au Journal Officiel le décret cité plus haut...

Est-ce promouvoir les enseignements artistiques que de pénaliser les personnels chargés de les assurer ? Et comment peut-on parler de promotion de nos disciplines lorsqu'au moment où je rédige ces lignes me parvient une information selon laquelle le Secrétariat d'Etat aux Universités, en dépit des déclarations de Monsieur l'Inspecteur Général Landowski déplorant le manque de professeurs d'E.M. dans le second degré (Le Monde de l'Education, octobre 76), **vient de refuser à plusieurs universités** (Bordeaux III, Nantes, Nancy II, Metz, Lille III, Reims, Rouen) **l'ouverture de formations supérieures musicales** (DEUG, Licence, Maîtrise) pour le motif suivant : **« Débouchés insuffisants »** !...

Cela se passe de tout commentaire. Nos lecteurs apprécieront.

" Le Mandarin Merveilleux", de Bela Bartok [1]

par J. CHAILLEY
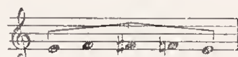
II. PREMIERE VICTIME : LE VIEUX BEAU (1)

a) **Premier Jeu de séduction** (13)

Bon exemple de l'écriture « en extension » chère à Bartok. Partant d'une quinte structurelle **la-mi** qui, par exception, forme avec la basse en pédale **do dièse-sol** une consonance classique de **7**, le dessin de l'appel, confié au timbre vulgaire de la clarinette, exécute des allers et retours de plus en plus étendus, décrivant le moulinet des appels de mouchoir de la fille. Un premier groupe atteint successivement **mi** (13/2), **sol dièse** (13/5), **do dièse** (13/6) selon une échelle qui inclut en montant le demi-ton **mi-fa,** on verra bientôt pourquoi, et en descendant la suite des quartes.



Un deuxième groupe (ch. 14) va maintenant mettre en valeur ce demi-ton **mi-fa,** haussant jusqu'à lui le centre mélodique, précédemment appuyé sur la quinte **la-mi.** Ce **mi-fa** développe un « pycnon ».



sur lequel la clarinette s'excite quelque temps, multipliant les appels de mouchoir. A partir de ce « pycnon », nous allons encore gagner quelques degrés : si bémol (14/4), si bécarre (17/5), do dièse (14/5), ré (14/8); au passage, nouvelle descente de quartes (14/5). Peu après dégagement d'une nouvelle échelle, tout aussi fortement pycnée :



Dès qu'est atteint le nouveau pycnon **do** bécarre **do dièse ré,** il est mis en valeur et devient à son tour centre mélodique, symétrique au précédent, d'où intensification de tessiture (cf. plus haut l'origine populaire du procédé, qui rappelle ici les improvisations de **l'hora lunga** roumaine). De là, la clarinette retombe et repart, gagnant cette fois le **sol dièse** (15), puis le **si aigu** (15/3); sur la tierce **sol dièse si,** répétée **stringendo,** le mouchoir multiplie ses appels, montrant qu'une première victime a mordu à l'hameçon.

b) **Attente de la 1re victime. Les vauriens se cachent.** (16)

Persistance de la tierce **sol** dièse **-si** précédente, tant en appel des clarinettes qu'en batterie « bruitée » des **col legno** de violons. Ataxiques, timbales et piano grave évoquent les pas encore hésitants de l'inconnu qui monte l'escalier (cf. Ravel, thème du « déménageur » dans l'**Heure Espagnole, 1909),** qu'un rythme complémentaire aux bassons et trombones avec sourdine (plus la main droite du piano) rend quelque peu caricatural, juxtaposant le sol bécarre au sol dièse selon le principe de la tierce neutre.

c) **Entrée du vieux beau. Ridicule déclaration d'amour**
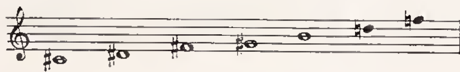
La caractéristique musicale du vieux galant sera le timbre caricatural des trombones avec sourdine en fréquents glissandos, évoquant grotesquement les gestes de la déclaration d'amour dans le théâtre conventionnel ou le film muet : main sur le cœur, ouverture du bras, coups d'œil langoureux. Par trois fois, par des accords d'ut dièse au piano grave ponctué de timbales, la fille manifeste son impatience (l'explication de ces timbales sera donnée à 17/11). Le galant n'entend pas et après s'être mis en voix par des glissades réitérées, commence (17/7) sa déclaration en un pathos tchaïkowskien dont le timbre du violoncelle, **molto vibrato** dit la partition, accentue le mauvais goût parodique; l'alto suit à peu près à la seconde inférieure. Les suites de secondes parallèles seront très fréquentes dans cette séquence : on pourrait presque y voir l'un des thèmes du vieux si on ne les retrouvait également dans d'autres scènes (29, éviction du jeune homme). Elles seront du reste fréquentes dans toute l'œuvre de Bartok, surtout dans ses dernières œuvres (**Concerto pour Orchestre**), lorsqu'il aura étudié le folklore dalmate et serbocroate, où figure une polyphonie en secondes d'un caractère particulier. L'étude approfondie de ce folklore, pour lui, est postérieure au **Mandarin** (1941-42), mais il n'est pas exclu qu'il en ait eu connaissance auparavant.

Dialogue mimé : « As-tu de l'argent ? » demande la fille (17/11). Trois accords sourds ponctués de timbales, remplissant la mesure précise de la rubrique, nous expliquent le sens qu'avaient (17/2—4) les accords similaires, à sonorité voisine quoique non identique (relativité de valeur des intervalles). Ici accord de 7e majeure à quinte « neutralisée » (juste + augmenté à 2 octaves différentes).

— « L'argent n'est rien, dit le vieux. L'essentiel, c'est l'amour » (18). A partir de l'accord précédent,

(1) Voir notre numéro 231, Octobre 76, page 23.

fond de croches en batteries par deux où crépitent les pizzicati, puis (18/6) des **col legno** soulignés de caisse claire. Sur ce fond ironique, cor anglais puis hautbois déclament la déclaration ridicule. Echelle pentatonique mutant vers le haut :



Le début (sur les deux notes ré dièse sol dièse) était préparé par les mesures 17/5—6, le dessin 18/2 répond à 17/7—8 (début de mesure). 18/3, qui semble continuer la phrase, est en réalité un début d'incise (voir le phrasé indiqué) amorçant un dessin rythmique à amplification qui aura son répondant 18/6 à la quinte inférieure (structure fréquente dans les chants populaires hongrois étudiés par Bartok. En se reportant à l'échelle relevée ci-dessus, on voit que **sol** dièse **si**, sont deux degrés conjoints et que par conséquent la réponse normale en est bien **do** dièse **ré** dièse. Mutation nouvelle d'échelle à ce moment: fa x pour **fa** dièse et **si** dièse pour **si** bécarre. A 18/9, un trombone recueille le **si** dièse ainsi préparé et éructe un grossier glissando, vers un accord dissonant où figure l'échafaudage de quartes du début (accord de la fille selon Lendvai). Les pizzicati avec la harpe (19) esquissent alors pour la danse du vieux un petit rythme vulgaire qui, d'abord à découvert, va servir de fond aux effusions discordantes de ses entreprises galantes. Celles-ci se manifestent (19/4) aux hautbois et clarinettes en secondes (voir plus haut sur ce point) par un dessin repris de 17/7 (deuxième moitié de la mesure) qui, comme ledit la rubrique et à l'instar du vieux, « devient de plus en plus pressant » mes. 19/7. Puis, devant son peu de succès, puisqu'il n'a pas d'argent (ou peut-être est-il essoufflé par l'effort) l'élan du galant retombe piteusement mes. 19/8 et le pauvre vieux repart à zéro pour un nouvel essai.

Cette seconde tentative (20), toujours sur même fond de pizzicati (amplifié du piano au lieu de la harpe et d'un staccato de clarinettes) correspond à une nouvelle phrase sentimentale dont le dessin est assez proche de celui de 17/7. Comme ce dernier, il fait appel au timbre romantique de la chanterelle du violoncelle, que doublent les bassons (procédé de doublure romantique bien connu). Un raffinement de sonorité prescrit même 2 violoncelles et 2, puis 3 bassons, ce qui augmente le pathos du vibrato (les chefs d'orchestre savent que les cordes ne se fondent vraiment qu'à partir de 3, et évitent la doublure à 2 pour éviter ce que Bartok recherche ici); les glissades, aidées par le trombone, empâtent encore la confiture. Phrase exceptionnellement tonale (harmonie de dominante d'**ut dièse,** dont la tonique est affirmée à la basse à chaque premier temps). A nouveau, le vieux s'excite, sur une montée par tierces de même harmonie :



Quand le **mi** est atteint, après un long élan pris sur **do dièse** .. **la dièse**, le ton change :

d) **Les vauriens surgissent de leur cachette, empoignent le vieux beau et le jettent dehors** (21)
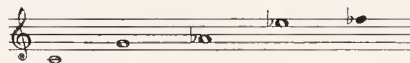
Harmonie tonale (dominante de **la**, avec le **fa**, d'appoggiature simultanée); sur le rythme à 6/8 et à notes répétées du thème de l'irruption, la seconde **mi-fa** claque longuement aux violons trémolo et aux trompettes graves; les bois lancent à contretemps, à intervalles imprévisibles, de brefs appels aigus dans le style du **Sacre du Printemps.** Le vieux est jeté dehors sur une longue descente diatonique de secondes parallèles (cf. plus haut). Cette descente rejoint le **mi-fa** de départ et se calme. Ce sont les vauriens qui, débarrassés du vieux, se tournent vers la fille et lui ordonnent de reprendre son manège. La fille obéit et retourne à la fenêtre.

La partition d'orchestre **Philharmonia** contient sans doute ici une faute d'impression. La ligne de hautbois des mesures 2—3 page 57 (c'est-à-dire 21/8—9) appartient évidemment à celle de clarinette.

III. DEUXIEME VICTIME : LE PETIT JEUNE HOMME TIMIDE

a) **Deuxième jeu de séduction** (22)

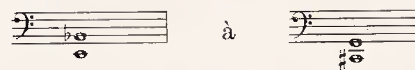
C'est une variante amplifiée du premier jeu. Départ identique, une tierce mineure plus haut et développement similaire, mais à la fois plus condensé dans sa préparation (une mesure 22/1 contre quatre au chiffre 13) et plus développé dans sa lancée. Les premières volutes remplissent de suite une échelle.
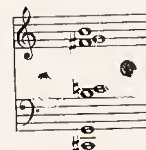


qui est l'exacte transposition de celle de 14/6



mais la basse ne se maintient pas immobile comme dans le premier jeu. Elle oscille de

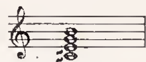


(avec note de passage ré dièse la intermédiaire) et cet autre accord correspond habituellement à un si bécarre qui transpose le sol dièse de l'échelle 14/6 ci-dessus. L'accord est incomplet sur la réduction. Il est, en réalité :

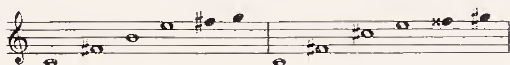


dans lequel do bécarre sol aigu sont appogiatures simultanées du demi-ton, comme le montrent les trilles de piano et de deuxième flûte. Fa dièse étant lui-

même appogiature non résolue, l'accord réel est une septième.



Au chiffre 23, à partir du même **do** de départ, changement d'échelle (quartes). Après une descente par tierces différenciées (23/4) troisième échelle en extension sur la précédente.
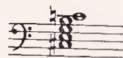


qui conduit (24) vers un appel de tierce aigu si-sol dièse analogue à celui du premier jeu (15/3 etc.). A travers de nouvelles mutations d'échelle et amplifications d'orchestration, cette tierce monte encore et devient **do dièse — la** (24/5), sur lequel se fait l'appel final quand la victime est en vue.

Cette fois la montée d'escalier se fait d'un pas rapide et léger; elle ne dure que deux mesures (24/7 — 8), marquée par groupes de 3 croches à la clarinette basse. Les vauriens se cachent.

b) **Entrée du petit jeune homme. La fille l'encourage et tate ses poches. Il n'a pas d'argent.**

Son timbre n'est plus le trombone ridicule, mais le touchant hautbois. Son entrée par une quarte descendante, sur les dernières volutes de clarinette, n'est pas sans analogie avec celle du même hautbois solo sur les volutes de flûte en **sol** au chiffre 9 de l'introduction du **Sacre.** Phrase sans valeur thématique, d'un innocent diatonisme relevé de diverses métaboles au demi-ton (vers les bémols 25/3, puis vers les dièses (25/4). Harmonie simple, mais nettement dissociée du chant. Mes. 25/7 s'établit un accord



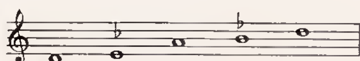
qui servira de base à la danse. Le do bécarre y est écrit si dièse, ce qui montre que Bartok y voit le même accord que celui analysé plus haut à propos de 22/5.

Peut être le timbre expressif des cordes consonantes a-t-il pour objet de suggérer chez la fille une relative sentimentalité : on retrouvera celle-ci à la fin du ballet.

c) **Danse du jeune homme avec la fille** (26)

Rythme à 5 temps mettant en valeur son asymétrie par de nombreuses syncopes du chant, contre la régularité du dessin accompagnant, obstiné à la harpe, sur le dessin de l'accord précédent. On décèle ici le modèle de l'**aksak** bulgare.

Après 2 mesures de préparation, phrase souple, au basson aigu, sur échelle tétratonique déformée.



Reprise, légèrement différenciée (27), transposée à la quarte aiguë, violon et flûte (y compris transposition de l'accompagnement aux pizzicati) selon le principe des modèles populaires déjà analysé 18/6.

La danse, d'abord un peu gênée, se détend (27/8, tranquillo) similitude peut-être fortuite avec le... de Melisande dans le Pellias de Debussy par le souple glissement des pas irréguliers 3 + 2, feutrés par les trilles alternés des cordes et des flûtes. Cette glissade, est reprise au cor anglais (28) sur un dessin qui rappelle furtivement le début du **Prélude à l'après-midi d'un faune,** puis aux violons. A ce moment (28/3), la fille se prend au jeu et la danse commence à s'animer : son thème s'essaie d'abord à 2 violons soli, puis devient vraiment passionné en empruntant le timbre romantique des violons **tutti** en octaves, tandis que les bois lui superposent le rythme établi mes. 27/8. Cependant l'élan est vite coupé : les vauriens sont là.

d) **Sortie des vauriens et éviction du jeune homme** (29)

Elle se fait sur le modèle de celle du vieux, avec les mêmes descentes de secondes, une sixte au-dessus aux trompettes et avec une orchestration renforcée.

Une nouvelle fois, les vauriens obligent la fille à se mettre à la fenêtre.

(à suivre)

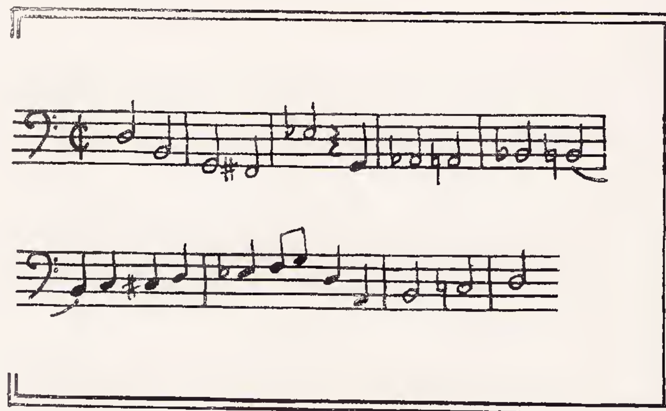
Paul DOURSON,
Professeur d'Education Musicale

Bernard PARZYSZ,
Professeur de Math au Lycée Michelet

MUSIQUES, NOMBRES ET STRUCTURES (2)

(de quelques techniques de composition de la musique tonale et de la musique sérielle, étudiés à l'aide de l'outil mathématique)

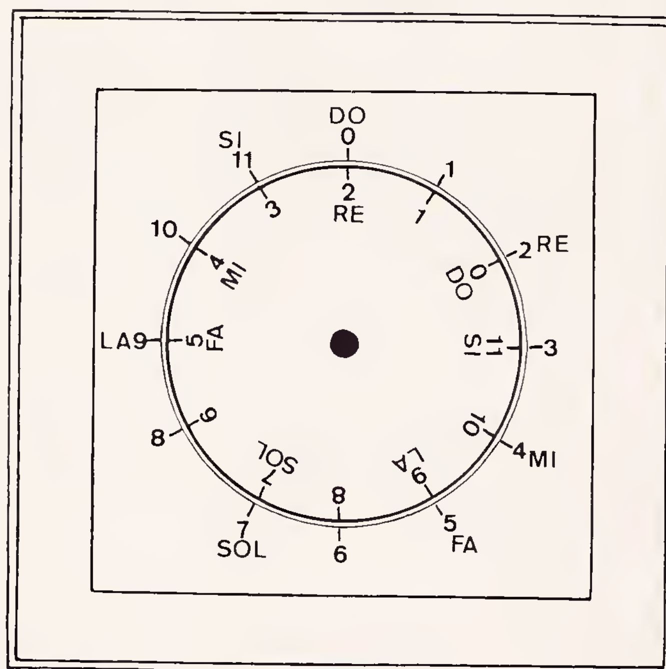
Nous avons, dans le numéro précédent, entrepris de mettre en évidence quelques techniques de contrepoint utilisées par J.-S. Bach dans l'Offrande musicale, en commençant par la transposition. C'est là en effet le procédé le plus couramment utilisé pour réintroduire un thème, et on en trouve de brillantes illustrations tout au long de l'œuvre. Signalons particulièrement le n° 3e (Canon a 2 per tonos) où le Thème royal, légèrement modifié, est transposé 5 fois de suite un ton au-dessus (c'est-à-dire, en utilisant la numération à base 12, que l'on ajoute 2 aux nombres qui représentent les sons du thème). Parfois 5 fois? Tout simplement parce que la 6e nous ferait retomber sur la forme de départ, à une octave près bien sûr (2 x 6 = 12).



RENVERSEMENT D'UN THEME :

Renverser un thème A revient à transformer ce thème en un thème A' de telle sorte qu'à chaque intervalle ascendant de A corresponde un intervalle descendant de A' de même nom, et vice versa.

Utilisation d'un disque « renverseur » : Pour inverser le sens des intervalles tout en leur conservant le même nombre de demi-tons, il suffira cette fois de numéroter le disque mobile du disque transpositeur dans le sens contraire. Soit par exemple à obtenir le renversement du Thème royal qui commence par Ré 2; nous placerons cette fois le 2 (Ré) du disque mobile en face du O du cadran fixe, et nous n'aurons plus qu'à lire les correspondances cadran fixe → disque mobile (voir ci-contre) :



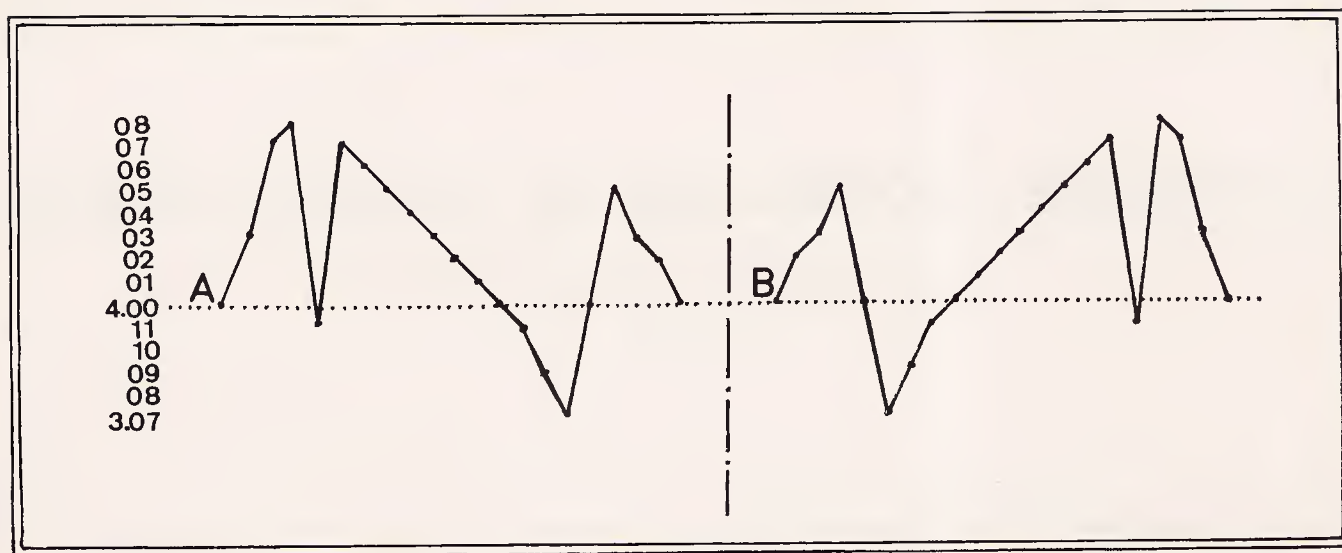
0 → 2
3 → 11
7 → 7
8 → 6

La remarque concernant « l'octave de chaque son et les altérations », qui a été faite à propos de la transposition (voir plus haut) s'applique également au renversement d'un thème. Nous obtiendrons finalement le résultat suivant :

Ce renversement se transcrira, sur un diagramme mélodique, de la façon ci-dessous :

400 A
200 B

- en A : le Thème royal
- en B : le renversement

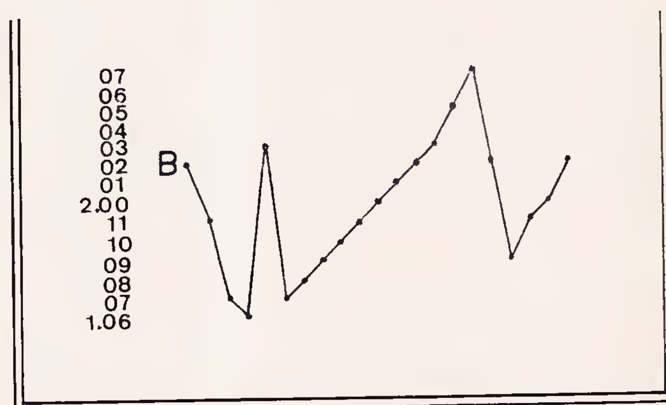


Il est utilisé par Bach au nº 9 (Canon perpétuel), ainsi qu'au nº 6 (Canon a 2), dans la 2e voix, en partant d'une forme légèrement modifiée du Thème royal. Ce renversement est d'ailleurs présenté de façon énigmatique (le Canon s'intitule « Cherchez et vous trouverez ») car seule la première voix est indiquée, la seconde n'étant que suggérée par une clé de Fa renversée, et son entrée tardive — en contrepoint renversable — abandonnée au flair et à la perspicacité de l'interprète. On peut imaginer la perplexité de Frédéric !

MOUVEMENT RECURRENT :

La reprise d'un thème par mouvement récurrent (ou rétrograde) fait apparaître les mêmes sons, mais dans l'ordre inverse : le dernier son du Sujet devenant le premier du thème récurrent. Nul besoin ici, bien entendu, d'une machine pour obtenir ce dernier : il suffit de lire la partition du thème de droite à gauche. Le diagramme mélodique aura cette fois — toujours dans le cas du Thème royal — l'allure suivante :

08
07
06
05
04
03
02
01
4.00 A
11
10
9
8
3.07



400

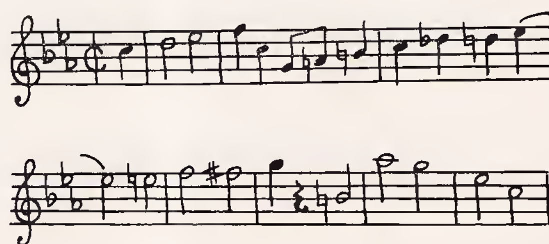
A (ci-dessus) B (ci-contre)

300
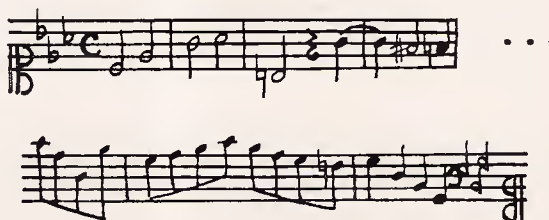
A : Thème royal

B : Imitation récurrente

Récurrence du Thème royal :



C'est ce procédé (appelé en allemand Krebscanon, c'est-à-dire canon « à l'écrevisse ») qui est utilisé par Bach dans le nº 3a (Canon a 2), basé sur une légère variante du Thème royal, et dont la partition est écrite comme suit :



La clé d'Ut et les altérations inversées à la fin indiquent que la 2e voix doit jouer la partition en commençant par la fin.

AUGMENTATION, DIMINUTION :

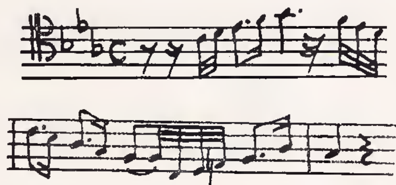
Ici, ce ne sont plus les hauteurs, mais les durées que l'on transforme. En effet, le thème ne change pas, seules les valeurs de notes — et par conséquent le mouvement — sont modifiées :

— dans l'imitation par augmentation, toutes les valeurs sont doublées;

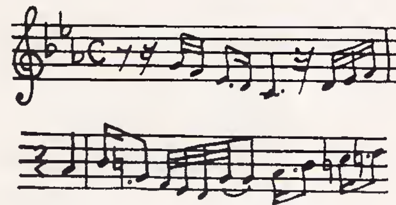
— dans l'imitation par diminution, au contraire, toutes les valeurs sont diminuées de moitié.

Dans l'Offrande musicale, Bach utilise au n° 3d (Canon a 2 per augmentationem, contrario motu), dans la partie imitative, la combinaison d'une augmentation et d'un renversement :

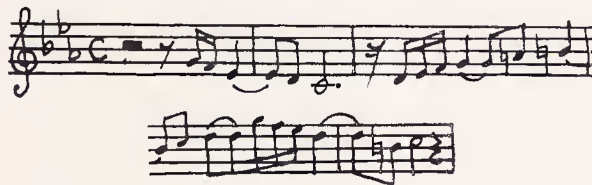
— Thème de départ :



— Renversement commençant par Sol 3 : (1)



— Augmentation de ce renversement :



RECAPITULONS :

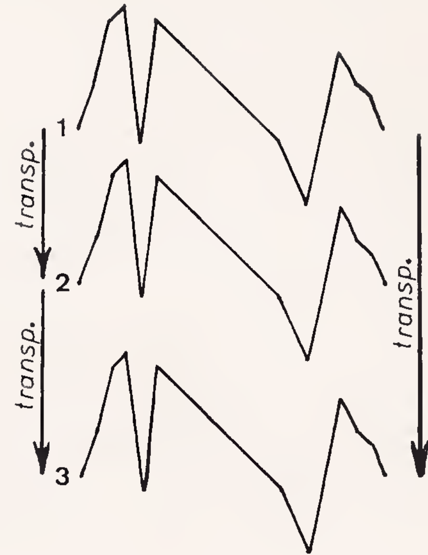
Laissant de côté les modifications des durées, revoyons les procédés affectant les hauteurs, en nous basant plus particulièrement sur les *diagrammes mélodiques :*

a) une *transposition* revient, on l'a vu, à effectuer un *déplacement vertical* de la ligne mélodique;

b) un *renversement* revient à effectuer une *symétrie* par rapport à un *axe horizontal;*

c) une *imitation récurrente* revient à effectuer une *symétrie* par rapport à un *axe vertical.*

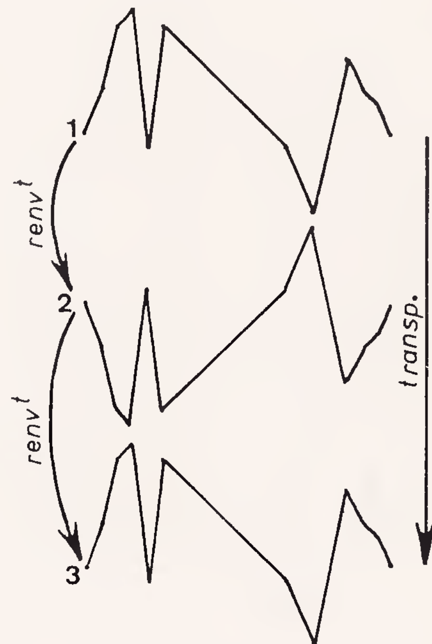
Mais les procédés précédents se combinent bien sûr les uns avec les autres dans les œuvres musicales.



On peut ainsi réitérer un même procédé :

— la *transposition d'une transposition* est encore *une transposition,* comme le montre la figure ci-dessous :

— le *renversement d'un renversement* est également une *transposition :*

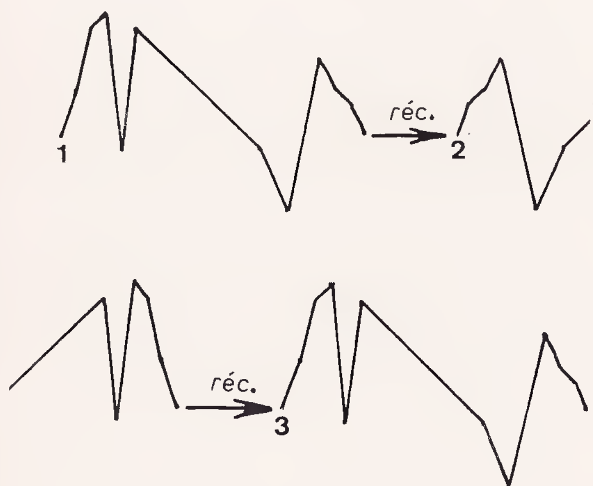


N.B. : Bach utilise ce procédé dans le n° 9 de l'Offrande musicale (2e voix), à la mesure 20.

---

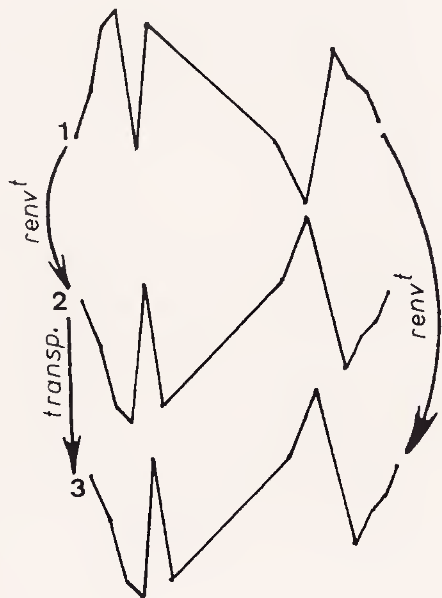
(1) On trouve en fait, à la 3e note, un Mi bémol au lieu du Mi bécarre théorique, et ce pour des raisons tonales.

— la *récurrence de la récurrence* redonne le *thème initial :*

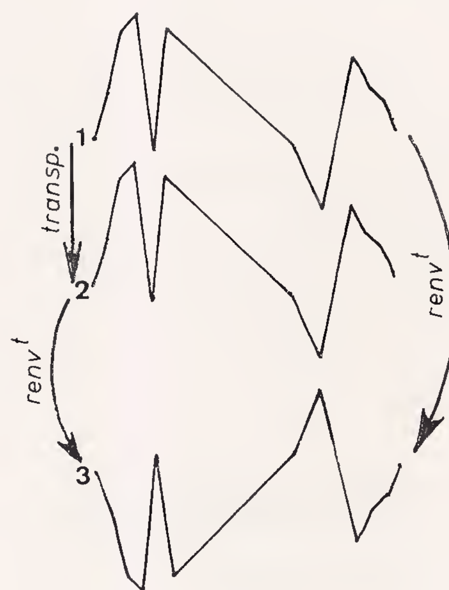


On peut également combiner des procédés différents :

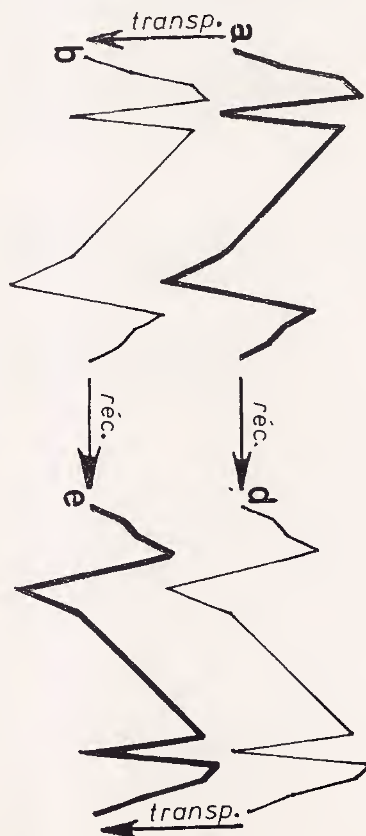
— *transposition d'un renversement* (on obtient alors un autre *renversement) :*



— *renversement d'une transposition* (on obtient également un *renversement) :*

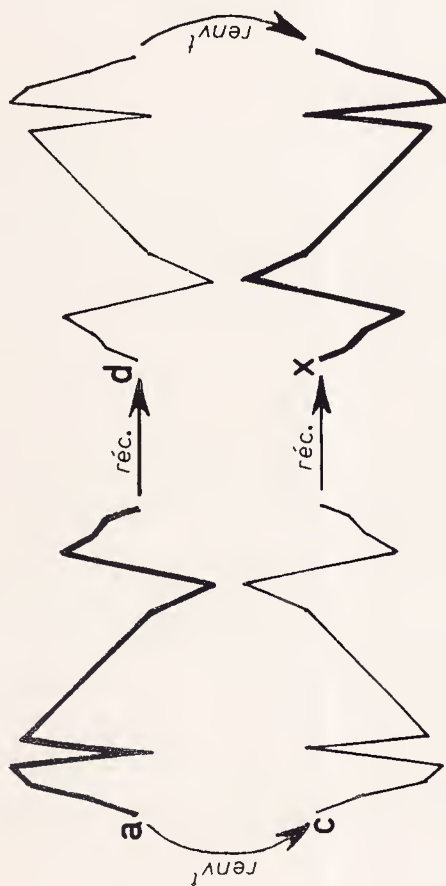


— *transposition d'une imitation récurrente :* comme la montre la figure ci-dessous, ceci revient à faire une *imitation récurrente d'une transposition* (on peut passer de a à e, soit via b, soit via d) :

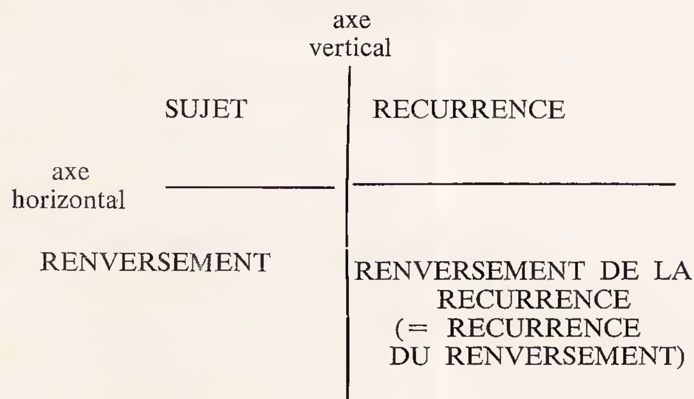


On obtient une imitation récurrente, mais à une hauteur différente.

— *renversement d'une imitation récurrente :* ceci revient à faire une *imitation récurrente d'un renversement* (voir figure ci-dessous); cette fois, cependant, on n'obtient plus aucun des procédés déjà rencontrés, mais « quelque chose de nouveau » :



Cette quatrième forme du thème complète donc la famille, et lui donne finalement la structure suivante (visible d'ailleurs sur la figure précédente) :



Bach n'a pas utilisé cette dernière forme du Thème royal dans l'Offrande musicale, mais voici ce qu'elle eût été, en considérant par exemple la récurrence du renversement signalé plus haut :





Remarque : Les 4 formes possibles d'un thème donné :

— Sujet
— Renversement
— Récurrence
— Récurrence du renversement

peuvent bien entendu se présenter à n'importe quelle hauteur; elles sont en quelque sorte définies « à une transposition près ».

(à suivre)

STRASBOURG ET LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

C'est sur l'initiative de quelques mélomanes, instrumentistes professionnels et professeurs au Conservatoire, que vient de se constituer l' « ATELIER MUSICAL CONTEMPORAIN D'ALSACE »: nouvelle association qui entend renouer avec une défense et une illustration de la musique du XX[e] siècle, des « grands classiques » aux créateurs les plus récents.

Dans l'ensemble des manifestations à venir (le premier concert est d'ores et déjà annoncé pour le 14 décembre), seront constamment confrontées les œuvres « de référence » - celles d'A. WEBERN notamment - aux réalisations instrumentales, électro-acoustiques ou « mixtes » les plus actuelles. C'est dire l'esprit qui présidera à cette sorte de résurrection strasbourgeoise de la musique de notre époque, dans une perspective davantage éclectique que systématique.

La capitale de l'Alsace réputée « Haut-Lieu de la musique » - temple du classiscisme et du romantisme plus particulièrement - se devait de renouer avec cette mission, disparue de ses préoccupations artistiques depuis longtemps déjà : depuis le départ d'Ernest BOUR et de Charles BRUCK, depuis l'anéantissement de son Orchestre Radio-Symphonique et depuis la neutralisation de l'association « MUSIQUE DE NOTRE TEMPS ».

Puisse un plein succès couronner semblable initiative).

UNIVERSITE PARIS VI
Département de Mécanique

LABORATOIRE D'ACOUSTIQUE
Tour 66, 5e étage
4, place Jussieu - Paris 5e

Cours libre d'initiation à l'Acoustique
organisé avec l'aide du Groupement des
Acousticiens de Langue Française (GALF)
par Mlle CASTELLENGO

ACOUSTIQUE ET INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Depuis plusieurs années a lieu, au Laboratoire d'Acoustique de l'Université Paris VI, *un cours d'initiation à l'Acoustique, destiné plus particulièrement aux musiciens.*

Devant l'étendue du programme à enseigner, il a été décidé de créer deux cours indépendants.

Les données techniques (terminologie, spectrographie), l'étude du système auditif, et une initiation à la prise de son « amateur » font l'objet du cours de M. LEIPP (samedi matin, à partir du 6 novembre).

Le cours assuré par Mlle CASTELLENGO traite de l'étude des instruments de musique traditionnels (fonctionnement, spectrographie), des techniques des musiques expérimentales et des moyens d'étude des musiques extra-européennes. En dehors de l'exposé proprement dit, ce cours comporte de nombreuses auditions et projections de diapositives, l'analyse de sonagrammes et, dans la mesure du possible des rencontres avec des spécialistes (instrumentistes, compositeurs...).

Ce cours étant organisé dans le cadre de la Formation Permanente, nous sommes tenus de percevoir un droit d'inscription, fixé comme suit :

1) Etudiants déjà inscrits au cours de M. LEIPP - Etudiants du Conservatoire (C.N.S.M.) .... 50,00 F.
2) Etudiants autres que 1 .... 100,00 F.
3) Auditeurs libres .... 250,00 F.
4) Auditeurs salariés dont les droits sont pris en charge par l'entreprise (Loi du 16-07-1971) .... 500,00 F.

Le nombre des participants est limité à 25, dans l'ordre des inscriptions.

Pour tous renseignements, écrire à Mlle CASTELLENGO (adresse en tête) ou téléphoner à 325 12-21 poste 39-35 - 336 25-25.

PROGRAMME DU COURS
1976-1977

1 — *30 Novembre :* Généralités, présentations. Rappels d'acoustique physique.
2 — *7 Décembre :* Rappels d'acoustique perceptive. Sensation de hauteur, d'intensité, de durée.
3 — *14 Décembre :* La sensation de timbre; le sonagraphe. - Généralités sur les instruments de musique.
4 — *4 Janvier :* Etude des cordes, vibration des plaques.
5 — *11 Janvier :* Les instruments à cordes frottées.
6 — *18 Janvier :* Les instruments à cordes pincées.
7 — *25 Janvier :* Les instruments à cordes frappées.
8 — *1er Février* : Les instruments à vent; généralités; lois des tuyaux.
9 — *8 Février :* Les instruments à embouchure de flûte.
10 — *15 Février :* Les instruments à anche battante et à anche double.
11 — *1er Mars :* Les instruments à anches membraneuses.
12 — *8 Mars :* L'orgue.
13 — *15 Mars :* La voix humaine (parole, chant).
14 — *22 Mars :* Les instruments à percussion.
15 — *29 Mars :* Les instruments électroniques (orgues, synthétiseurs).
16 — *19 Avril :* Possibilités offertes par l'ordinateur.
17 — *26 Avril :* Les moyens acoustiques modernes au service de l'étude des musiques ethniques.
18 — *3 Mai :* Problèmes divers; conclusions.

JOUR ET HEURE DU COURS : Mardi de 18 à 20 heures.

LIEU : Laboratoire d'Acoustique - Tour 66 - 5e étage.
4, place Jussieu - Paris 5e.
Métro : Jussieu - autobus 89, 67 et 63, 86, 87, 24.

VINCENT D'INDY (1851-1931)
Le camp de Wallenstein OP. 12

Le triptyque symphonique que Pierre Dervaux vient d'enregistrer pour EMI LA VOIX DE SON MAITRE et dont j'ai rendu compte dans notre discothèque, est l'un des premières œuvres de Vincent d'Indy. Elle est constituée d'éléments subsistants d'un vaste projet destiné à mettre en musique la majeure partie du drame de Friedrich Schiller (1759-1805), à l'instar duquel elle comporte trois évocations : **Le camp de Wallenstein, Les Piccolomini** (épisode devenu chez le musicien **Max et Thékla)** et **La mort de Wallenstein**.

La composition de l'ensemble des trois « ouvertures » (selon la désignation même de d'Indy) s'étend de 1873 à 1879. En y ajoutant **La plainte de Thékla** pour soprano (1880), c'est tout ce qui subsiste de cet audacieux projet : la trilogie de Schiller comportant quelque 7.500 vers, un drame lyrique à sa mesure et sur un sujet si particulier eut été une gageure déraisonnable : Vincent d'Indy l'a vite compris.

***

L'histoire retrace un épisode de la Guerre de Trente ans (1618-1648). Le général des troupes impériales, Wallenstein, est considéré à tort ou à raison comme traître à son souverain Ferdinand II, en dépit des victoires qu'il vient de lui remporter. Deux de ses officiers, Piccolomini père et fils s'opposent, Octave Piccolomini défendant la cause de l'Empereur, son fils restant fidèle à son général dont il aime la fille, Thékla. Wallenstein sera finalement assassiné à Eyra en 1634 par ses propres officiers sur l'ordre d'envoyés de la Cour de Vienne, pour avoir traité secrètement avec les Suédois.

LE CAMP DE WALLENSTEIN
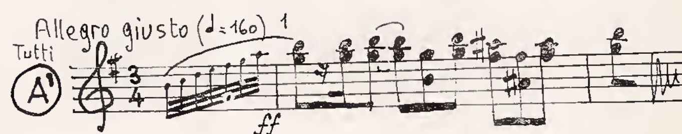
C'est la partie la plus vivante de l'ensemble, consistant en une évocation pittoresque des bivouacs des armées de jadis où circule tout un monde de mercenaires allemands, croates, hongrois. Gravitent dans leur orbite tout un peuple bigarré de vivandières, colporteurs, camelots, aumôniers ou au moins gyrovagues, filles attirées par ce monde viril et empanaché, dont la vie intense et colorée est rendue magnifiquement par d'Indy dans une instrumentation rutilante, étonnante de maîtrise chez un si jeune musicien. On y pourra certes trouver toutes les influences qu'li plaira, de Berlioz à Wagner, de Meyerbeer à Gounod : c'est un jeu aussi puéril et vain que de dénoncer l'influence de Ravel ou Gounod sur Stravinsky. Dans une lettre à son ami Ropartz datée de Septembre 1900, d'Indy assure avoir composé en huit jours de travail passionné cette page dont la première eut lieu avec succès aux Concerts Colonne le 1er août 1880. Son dédicataire est Henri Duparc.

L'orchestration comporte 3 flûtes (dont le piccolo), 2 hautbois, 2 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 2 cornets, 3 trombones, tuba, 3 timbales, triangle, grosse caisse, cymbales et groupe de cordes..

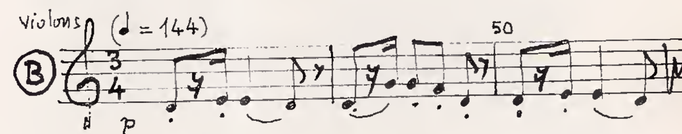
Présentation sommaire

Constitué d'une série d'épisodes, **Le Camp de Wallenstein** présente si l'on veut trois grandes parties. Le caractère évocateur de la partition justifie ces multiples sections colorées, marquées par des thèmes représentatifs de tel personnage ou telle scène.

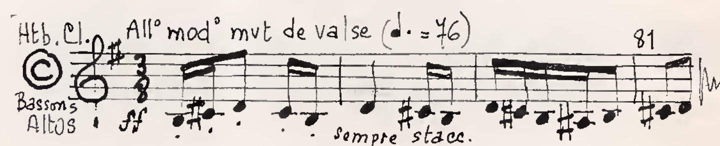
La **première partie** (1-201) s'ouvre sur le thème du Camp **(A 1)**, brillant des mille feux d'un orchestre en pleine activité. Tempo allegro giusto, avec un rythme de galop sous-jacent avec des ciups de boutoir des cuivres graves.



Sur une nouvelle fusée des bois, cet épisode est repris fortissimo (mesure 15), toujours dans le ton principal de Sol Majeur. Jeu des bois, trilles des cordes, grands appels chromatiques des cuivres. Après une arabesque transitoire de flûte et de violons s'ouvre un nouvel épisode un peu moins rapide à la mesure 48 (lettre C). Un thème gracieux apparaît, ponctué par de légers coups de triangle et de timbale **(B)** :

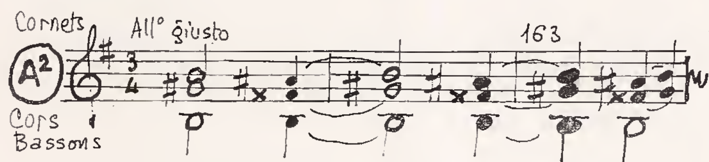


Babillage des bois, reprise de **(B)** encore en Si mineur jusqu'à la mesure 77. Après une transition rythmique, c'est un volet au rythme pesant qui s'ou-



vre : valse pataude entraînant reîtres et filles dans un joyeux tourbillon **(C 1).**

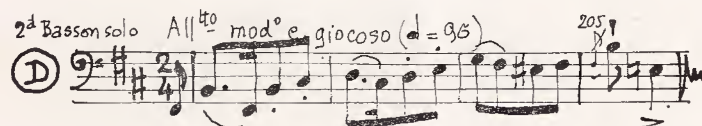
Episode **(C 2)** où la flûte et les vents dominent avant la reprise musclée de **(C 1)** par les violons hautbois, flûtes et piccolo à la mesure 128. Le rythme à 3/8 se prête merveilleusement à des mulsions caractéristiques en anapestes qui donnent un tonus extraordinaire à l'agogique, et permettent un enchaînement tout naturel avec le retour de **(A 1)** qui se présente sous son aspect initial doublé d'un intéressant balancement des cuivres qui en est tout à la fois la simplification et « l'élargissement » et sens pictural **(A 2)** :



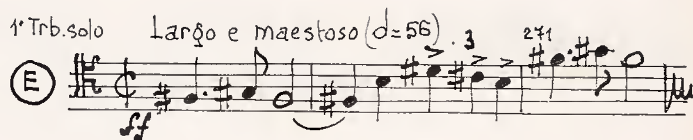
On verra l'importance de ce motif ultérieurement: si **(A 1)** représente l'activité du Camp, **(A 2)** transcende en quelque sorte cette image d'Epinal pour devenir l'entité même du Camp, comme sa vision éloignée, ou sa représentation sur un plan de bataille. Des hennissements retentissent çà et là (176-178-180) puis, sur une arabesque des violons reparaissent aux bois des souvenirs de **(B)** aux mesures 185-195. Un bref conduit s'achève sur des pizzicati échelonnés du grave à l'aigu, avec un point d'orgue sur lequel s'achève cette première partie.

Seconde partie (202-274)

Allegro moderato e giocoso (96 à la noire) : elle débute par un fugato cocasse donné par les bassons qui caquètent à l'envie sur le sujet **(D)** : ce sont trois capucins qui sermonent gravement en dépit de leur ébriété, discutant, avançant d'une démarche indécise, hoquetant, sous les rires étouffés des assistants (traits de violons).



Grand appel de cor, puis c'est maintenant le cornet qui attire l'attention avec sa faconde, brutalement stoppée par la reprise de la valse **(C)** con fuoco (244-251). Retour du tempo précédent, et c'est maintenant un tuba grotesque qui s'efforce, avec un certain retard, de mêler sa voix au petit mélange contrepointique sur **(D).** Mais sa lourdeur pataude est significative de l'état du bon capucin que bousculent bientôt les couples reprenant la valse **(C)** : on notera la belle progression des neuvièmes qui soutiennent ces deux courts fragments qui enchaînent sur une modulation par enharmonie qui ajoute puissamment aux éléments mélodiques et rythmiques : en effet, tout ce tourbillon de vie nous porte irrésistiblement vers le motif dominant, la clef de voûte de l'œuvre,



qui n'est autre que le motif de Wallenstein **(E),** lequel domine majestueusement cette martiale kermesse :

Ce thème de Wallenstein est clamé par les cuivres (trompette, cor, trombone) **largo e maestoso,** sur des tenues tremolo descendant chromatiquement dans l'aigu des cordes. C'est après que peut commencer la dernière partie, dont il est difficile de dire qu'elle est une réexposition, tant la forme est découpée en sections caractéristiques, à la marche tonale insolite et intéressante. Cette seconde partie, alternativement en Si mineur et Sol majeur, s'achève dans la pleine lumière de Si Majeur avec le thème de Wallenstein.

Troisième partie

Reprise de **(A)** aux flûtes en Si mineur (274-290), puis transition vers **(B)** par un dessin des flûtes. Ce second thème **(B)** est maintenant en Si bémol majeur et se trouve ingénieusement présenté en canon entre premiers violons et altos : ce jeu contrepointique passe ensuite aux bois entremêlés d'arabesques des cordes. Puis ce sont des effets de trilles : à peine esquissés aux mesures 63-67 du premier volet, ils occupent maintenant toute une descente chromatique (311-319) aux flûtes, sur une octave. Puis ils oscillent entre mi bémol et mi naturel, cependant qu'un agogique dactyle réintroduit **(C 1),** cette fois en la mineur. Le rythme de valse est scandé par deux contretemps secs des basses. Des anapestes dynamiques (340-341) entraînent le retour de **(C 2),** toujours dominé par le babillage des bois. Atmosphère légère, marquée par de légères pulsions du triangle et des cymbales. Grand crescendo entraînant une nouvelle exploitation de **(C 1)** en Ré mineur au tutti; rythme dactylique, appel fortissimo des timbales. Retour de **(B)** en Sol majeur, tonalité principale. Trémolo chromatique ascendant plein de menace donné par les altos et les violoncelles; autre retour de **(B).** Deux mesures pleines de panache réintroduisent **(A)** dans son amplification déjà signalée **(A 2),** cette fois au tutti fortissimo, en Sol majeur. Ce thème est redonné, puis une sorte de carillon issu de **(C 1)** aboutit à la reprise du thème de Wallenstein. Retentissant encore aux cuivres, ce thème **(E)** est maintenant au ton initial. Sol majeur, mais une mutation entraîne dans son énoncé une sixte napolitaine qui lui confère une solennité tragique qui ne laisse pas de prévoir le drame.

L'ouverture du **Camp de Wallenstein** s'achève sur une péroraison **Presto :** fusée vertigineuse des bois, accords dédoublés cinglants, court silence puis crescendo de quatre mesures sur un unisson de tonique de quatre mesures s'achevant à la mesure 489 par un violent et sec accord de Sol majeur.

J. MAILLARD

J.S. BACH : ÉTUDE SUR LA PREMIÈRE SONATE POUR CLAVECIN ET FLUTE

1er MOUVEMENT EN SI MINEUR

par Anny Dommel-Diény

« Ce n'est point par des éditions chargées d'indications, dispensant l'exécutant de chercher lui-même, qu'on rendra service à la cause du Maître, mais tout au contraire en les publiant telles qu'elles nous sont parvenues, sans indication aucune. De cette façon, l'exécutant ne risquera pas d'être induit en erreur par de fausses nuances, que souvent même il croit authentiques; mais de plus, il se trouvera amené à étudier lui-même la structure et le caractère des morceaux de Bach pour arriver à les nuancer en conséquence. »

Albert SCHWEITZER (1)

I. INTRODUCTION (2)

Les dimensions inusitées de ce premier mouvement, la densité de son contenu musical, et sa construction originale, méritent une mention particulière dans l'œuvre de Bach.

L'auteur a environ trente-cinq ans (3) lorsqu'il écrit ces six Sonates pour flûte et clavecin. Groupées par trois dans l'édition de l'époque (4), il s'y ajoute une septième sonate isolée, en sol mineur (5). On distingue dans le classement des six sonates, un premier groupement, nos 1, 2, 3, intitulé par l'auteur pour « Clavecin et Flûte », où la partie de Clavecin, écrite par Bach lui-même, partage avec la flûte tout l'intérêt musical; puis un second groupe, nos 4, 5 et 6, intitulé pour « Flûte et Basse Chiffrée », dans lequel l'harmonie, indiquée par le chiffrage placé au-dessous de la basse, est confiée aux soins du réalisateur, soit directement à son clavier, soit d'après une partition imprimée déjà réalisée.

La facture de cette œuvre, et les problèmes d'interprétation afférents à sa complexité, nous ont suggéré la pensée de résumer en paragraphes séparés quelques-unes des observations de base inspirées par cette étude. Elles s'inscriront au courant de ces pages au fur et à mesure du déroulement de la musique, ou le précédant. Nous y ferons figurer nombre de commentaires de haute valeur réunis par Albert Schweitzer dans son livre précédemment cité, pages magistrales qui méritent d'être longuement méditées.

Voici ces différents paragraphes :

— l'Ecriture en trio pour deux instruments;
— la Basse continue (continuo) et le rôle de la Basse chez Bach
— la Réalisation de la Basse chiffrée
— la question des Nuances
— le Phrasé et l'Accentuation
— la Forme et les Cadences - l'enchaînement V - VI
— le Tempo.

L'Ecriture en trio

Un caractère commun à toutes ces sonates concerne le fait qu'il n'y a pas ici un soliste - la flûte, et un accompagnateur - le clavecin, mais deux chanteurs d'égale importance, dont l'un le clavecin est chargé, dans l'œuvre qui nous occupe, d'un double rôle :

— la basse, mélodique et chantante, à la main gauche,
— et les répliques et dessins de la main droite dialoguant avec la basse et la flûte,
— en même temps que la flûte prend sa part du Concert; donc trois voix chantantes et distinctes confiées à deux instruments.

En d'autres cas — et ils sont fréquents — la réalisation se contente de confier à la main droite du clavecin un remplissage harmonique,, alors que la basse mène son jeu normal, toujours soutien de base et partenaire du chant de la flûte. Il devient alors évident que le « trio » existe encore, mais que les deux mains du Claveciniste ne remplissent plus le même office, et doivent, dans une grande indépendance, **même de valeur sonore,** poursuivre chacune leur chemin. Bach enseignait à ses élèves « **Cette sorte d'inégalité voulue du toucher que réclame le style polyphonique au clavecin** ». (A. Schweitzer) (6). On comprend dès lors le sens et l'im-

(1) ALBERT SCHWEITZER : **Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète.** Ed. Breitkopf et Costallat, page 418.

(2) Nous ne rappelons que pour mémoire ce qui fait l'objet déjà connu de ces premiers paragraphes, et pour situer de suite le climat de l'œuvre.

(3) Ses biographes attribuent à l'époque de Cöthen la composition de ces œuvres.

(4) 3 Sonates pour clavier et flûte : si min., MI bémol maj., la-LA. — 3 Sonates pour flûte et basse chiffrée : UT maj., mi min., MI maj.

(5) Son authenticité, sans être prouvée, n'est généralement pas contestée.

(6) A. SCHWEITZER, op. cité, p. 427.

portance de l'habitude de l'époque, consistant à adjoindre au clavecin une viole de gambe qui double la partie de basse. L'instrument à cordes exprime avec son archet chantant ce que les cordes grattées ne peuvent réaliser qu'imparfaitement. Le merveilleux **Siciliano** de la 6e Sonate en est un parfait exemple : le canon presque continu entre flûte et basse ne peut apparaître clairement que si cette dernière est renforcée par un instrument dont le phrasé est perceptible à l'égal de celui de la flûte. Le dialogue flûte-basse retient alors seul l'attention, sans d'ailleurs qu'aucune priorité puisse être musicalement attribuée à l'une des parties plus qu'à l'autre; la main droite au clavecin n'est plus qu'un simple complément harmonique. Les deux « chanteurs », flûte et basse, sont là face à face, égaux en importance. Et cette fois, en dépit du « trio » physiquement constitué par la présence simultanée de trois personnages — flûtiste, claveciniste et gambiste — la musique se fait bien à deux « personnes musicales », puisque gambiste et claveciniste (main gauche) jouent une partie identique. Il n'est que de s'en rapporter aux tableaux et gravures du temps pour voir le gambiste toujours installé à côté du clavecin, sans pupitre individuel, et lisant sa partie sur la musique même du claveciniste.

« C'est le nombre des parties qui compte », dit Schweitzer, « et non celui des exécutants. »

On conçoit l'importance du dosage sonore que requiert l'exécution fidèle de cette musique, suivant que trois exécutants jouent « à deux », ou que deux exécutants jouent à trois » !

L'apport du clavecin, capable de diversifier ses timbres, est certes préférable à celui du piano, bien que celui-ci — pourvu qu'il y pense — puisse aussi dignement remplir son rôle. Remarquons le type parfait d' « écriture en trio » que constituent, entre autres, les mes. 114 à 120 de notre sonate, où les **trois** voix des **deux** partenaires, sur un plan d'égalité totale, mettent en valeurs différentes figurations importantes du Thème et de ses satellites. Celles-ci se pressent en somptueuses imitations vers une ultime surconclusion, où des interventions contrapuntiques du plus beau modèle affirment une fois de plus cette liberté presque facétieuse du grand Cantor au cœur d'une immuable solidité.

La Basse continue - continuo - et le rôle de la Basse chez Bach

C'est cette partie grave si importante — la Basse — qui donne à chaque péripétie harmonique le rôle qui lui revient dans le développement du morceau. Pourvue de chiffres sous ses notes, elle soutient le **Continuo,** exécuteur des harmonies indiquées par les chiffres. Ceux-ci indiquent les intervalles qui, par rapport à la Basse, constituent les accords. Ces derniers groupent toutes les notes de l'harmonie, confiées suivant les œuvres, ou à des parties d'orchestre, ou à la main droite de l'orgue ou du clavecin, ou aux chœurs, ou à des parties obligées accompagnant des voix ou instrument solistes, **plus la basse, toujours présente. « L'harmonie réelle d'un morceau de Bach n'existe que dans la synthèse du Continuo et de l'ensemble des parties obligées... La musique de Bach exige un fondement plus solide que n'importe quelle autre musique; la basse n'y est donc pas une simple basse, mais une partie obligée plus importante que toute autre... Les phrases de la basse exigent une attention toute particulière; il arrive souvent qu'elle ait son phraser à part qui doit trancher sur l'ensemble des phrases des autres parties. Parfois, l'effet d'un chœur ou d'un air s'évanouit uniquement par la faute des contrebasses ou des violoncelles, qui se contentent de scander tout simplement en mesure, au lieu d'exécuter avec toutes ses vigoureuses inflexions la ligne que Bach a imaginée comme base de ses harmonies** (7). (A. Schweitzer).

La Réalisation de la basse chiffrée

Délicate, et diversement résolue, elle exige de bonnes connaissances de l'écriture de l'époque. Certaines éditions présentent des réalisations touffues, compactes, avec basses doublées à l'octave, accords chargés de doublures.

Personnellement, nous penchons pour des réalisations très simples, correspondant au matériel élémentaire à base d'accords de trois sons, dont Bach se contente pour obtenir la plénitude de sa sonorité. Trois parties suffisent en effet pour donner le sentiment complet de l'accord de quinte.

Bien entendu, les grands ensembles : Passions, Messe, Cantate, Concertos, utilisent d'indispensables doublures; mais, même là, le fond de l'écriture demeure axé sur l'emploi de l'accord de quinte et de ses renversements, amplifiés avec magnificence par le foisonnement des ornements mélodiques et harmoniques (retards, pédales, etc.). (8)

Remarque : Si la réalisation de Bach pour clavecin et flûte — 1re, 2e et 3e Sonates avec clavecin obligé — illustre abondamment la mode polyphonique d'écriture où toutes les parties chantent, elle témoigne aussi de la souplesse avec laquelle l'auteur passe, dans un même morceau,

---

(7) Id. p. 410.

(8) Un parfait modèle de réalisation a été laissé par la très regrettée CLAUSE CRUSSARD dans ses réalisations faites pour les concerts d'**Ars Rediviva** — Malgré d'irréparables pertes, on en trouve de nombreux exemples, sous le titre de **Flores Musicae,** publiés par les Editions Foetisch à Lausanne. (A Paris : Ed. Zurfluh : Bd Raspail).

Excellentes réalisations aussi de **Mme Fleury-Monchablon,** pour les « Œuvres originales des 17e et 18e siècles pour flûte et basse, révisées par Louis Fleury. Ed. Leduc Paris. 1928.

d'une manière à l'autre. Chaque voix parle et se tait, disparaît pour renaître, aussi bien à un instrument qu'à l'autre, sans distinction ni faveur (9).

La question des Nuances

Grave entre toutes, d'autant plus qu'à l'exception de quelques cantates, Bach s'est montré avare d'indications dans la majorité de ses partitions. Si, dans ses œuvres, l'expression se trouve assurément révélée à première vue par les courbes mélodiques, l'élan et le dessin des lignes, le rapport constructif des situations tonales et thématiques n'en a pas moins une importance fondamentale. Car les nuances chez Bach sont avant tout des **nuances de structure** relatives à des plans et une plastique musicale, sorte de **registration** sous-jacente dans l'esprit de celui qui est demeuré avant tout un organiste, riche des combinaisons offertes par ses différents claviers.

Les nuances de détail, inflexions du phraser, dont aucun n'est négligeable, certes, s'inscrivent au cœur des grandes nuances qui correspondent à l'architecture harmonique et formelle des morceaux.

Autant les variations de sonorités sont requises pour mettre en valeur la personnification des thèmes de la polyphonie, ou illustrer les épisodes modulants, autant sont contraires à l'esprit de Bach les effets arbitraires détruisant la sonorité principale, lieu expressif bien déterminé qui ne sera pas **modifié sans raison.** « Aucun décret sentimental ou inspiration du moment ne sont habilités à déterminer les nuances chez Bach; celles-ci naissent de la nature même de la musique », disions-nous en d'autres pages (10),... « jouer Bach **sans nuances,** ou avec **trop de nuances,** ou bien de **fausses nuances,** c'est nier les vraies nuances architecturales sur lesquelles viendront se fixer les nuances de détail ».

La présence dans l'orchestre de chambre de Bach des « **ripiéni** » et du « **concerto** », face aux **« tutti »,** figure assez bien ces nuances de plans sonores; de même dans la plastique expressive de la Fugue, la succession des Divertissements par rapport aux Expositions. Les nuances de sentiment, et leurs détails subtils, appartiennent à un autre style dont l'apogée sera l'époque romantique et post-romantique.

Qu'on lise et relise en les méditant les pages maîtresses d'Albert Schweitzer sur ces questions de primordiale importance (11).

1re SONATE — en si mineur

Premier mouvement (12).

De ces cent-vingt mesures en huit pages de musique dépourvues de toute indication, se dégage une impressionnante majesté, grandiose et touffue. De partout affluent des appels, des rappels, des contours enchevêtrés, mêlés à quelques lignes de faîte qui émergent. Les repérer, se frayer un chemin à travers cet amoncellement pour en déduire une direction — et de là une expression — quelle merveilleuse aventure !

Tentons-la...

Le fait est qu'en l'absence d'un indispensable éclairage du dedans, on pourrait finalement arriver à trouver le morceau long et monotone, donc à le rendre tel aussi pour l'auditeur.

Quels sont, pour un musicien en face de Bach, ces lignes de faîte, ces phares sur la mer, qui, dès l'abord, ont un accent de sécurité. Cela tient en deux mots, indéfiniment répétés dans nos livres : **Thèmes** et **Tons,** identifiés et articulés ensemble (13).

Dans la musique classique, et loin encore sur les chemins romantiques et post-romantiques, cette proposition suffit à tout.

Puisqu'il faut à un ton, pour s'établir et se rétablir, l'aide de ses points d'appui, c'est-à-dire ses fonctions tonales à vertu cadentielle, la désignation des cadences jouera donc un rôle essentiel dans la découverte des étapes et des reliefs. Ces « ponctuations harmoniques », les cadences sont les charnières du discours. Pourvus de tels atouts de base, **Thèmes, et Tons avec leurs cadences,** vont pouvoir assurer le premier débrouillage de nos pistes.

Quant aux tons, c'est facile. La démarche habituelle de Bach apparaît nettement : ton principal et tons voisins. Ce simple matériel lui suffit. Mais quels détours, retours et circonvolutions mélodiques vont se donner libre cours dans cet univers tonal si réduit !

Quant aux thèmes, la question va d'abord mettre le comble à nos perplexités. En effet : qui, de tous ces chants accourus dans toutes les voix, à tous les carrefours, qui va détenir l'essentiel et qui le secondaire ? Y aura-t-il lieu de rechercher un ordre de priorité parmi tous ces motifs ? C'est probable, et la musique elle-même, comme toujours, va répondre à nos interrogations.

Que voyons-nous ?

Des figures qui se répètent à toutes les hauteurs, s'intervertissent, accueillent de prestigieux canons... Ce sont exactement le privilège et les dangers de l'abondance qui nous guettent ! Et comme il faudra jouer lentement pour répertorier et ordonner tant de richesses !

---

(9) Comparer entre autres exemples, les mesures 18 à 22 de la 1re sonate — écriture à 3 voix — aussitôt suivies des mes. 22 à 28 — écriture à 2 voix, etc.

(10) Cf. dans l'**Harmonie vivante, Tome II,** par A. DOMMEL-DIENY : « De l'analyse harmonique à l'interprétation », page 49. Edit. Delachaux - Neuchâtel et Paris.

(11) ALBERT SCHWEITZER, op. cité, pages 413 à 419.

(12) Plus que jamais, nous prions le lecteur de nous lire musique en mains, et mesures numérotées.

(13) Cf. Collection **Harmonie vivante.** Tome I, 3e édition : **L'harmonie tonale** — Tome II, op. cité : p. 15, La loi tonale — Tome IV : **Contrepoint et Harmonie.** Edit. Delachaux. Tome VI : **Abrégé d'harmonie tonale** (Ed. A. Dommen-Diény).

Bach nous fournit dès l'abord un appréciable éclairage : un premier Thème confié à la flûte en si mineur, ton principal, deux mesures, 1-3, pourvues d'un contre-temps caractéristique et d'une anacrouse; courte phrase qui se suffit à elle-même. Ex. 1. (14)

Appelons-le Thème A.

Ce thème sera répété 5 fois, toujours semblable à lui-même quels que soient les tons de ses apparitions. En voici la liste :

1 - mes. 1-3 à la Tonique, **si**, ex. 1, et son bis 6-7 — Ex. 1 et 1a

2 - mes. 33-35, au ton de la Dom. **fa**, et son bis 38-40 — Ex. 1b

3 - mes. 63-65, au Rel. de S. Dom. **SOL,** sans bis — Ex. 1c

4 - mes. 69-71, à la S. Dom. **mi,** sans bis — Ex. 1d

5 - mes. 80-82, à la Ton. **si,** et son bis — Ex. 1e

(14) Le numérotage des mesures tient compte du fait que l'anacrouse, bien que 8e croche seulement de la mesure, inclut cette mesure dans le Thème. Donc 2 sur la 1re barre de mesure.

Entre ces expositions s'interposeront des motifs intermédiaires que nous nommerons **motifs secondaires.** Les jeux du contrepoint et des imitations s'y donneront libre cours.

A première vue, cela reste mêlé, confus, enchevêtré. Donc, simplifions les choses. Et commençons par dénombrer tous ces motifs complémentaires, pourvus de leur ponctuation cadentielle.

I *1er motif secondaire*

au clavier seul (main droite), mes. 3-5, **en si,** formé de deux dessins en contrepoint, avec inflexions chromatiques modulantes, et cadence concluante au ton principal. Ex. 2-1.

sera repris aux mesures 35-38 et 82-86 avec parties interchangées.

II *2e motif secondaire*

à la flûte, mes. 7-9, **en si,** avec inflexions modulantes vers RE, puis SOL, et cadence suspensive à la Dom., mes. 11. Ex. 3-II.

sera repris mes. 41-43, légèrement varié, en canon à la 5te, même cadence suspensive en 45, et encore en 55-57, et 87-90 en canon à la 4te.

III *3ᵉ motif secondaire*

à la flûte aussi, mes. 11-13, infléchi vers mi, puis RE, sixte napolitaine mes. 14, et terminé par une petite cadence concluante **en si** VI-IV-V-I. Ex. 4

de beaux canons à l'8ve, sur le même motif paraîtront de 45 à 49, et de 92 à 96, flûte et clavecin interchangés.

IV *4ᵉ motif secondaire*

à la flûte encore, mes. 15-17, **en si,** dessin expressif, accompagné, comme le 3ᵉ, de doubles-croches liées par deux, et introduisant à 18 le 5ᵉ motif. Ex. 5

sera repris mes. 52 à 54, en fa dièse; 76-79 en mi avec un canon à la 5te (77), et 99-100, toujours accompagné de doubles-croches liées par 2.

V *5ᵉ motif secondaire*

flûte et clavecin, **en si,** 17-19, en canon à la 5te, rappelant par ses notes répétées le motif II, mais cependant différent; 6te napolitaine (19); aboutissant à une grande cadence fortement concluante (21).

V, IV, III, V, VI, IV, V, I, mes. 20-21. Ex. 6.

sera repris de 55 à 59, en canon à la 4te, avec la même 6te napolitaine (57), et aboutissant à la même cadence fortement concluante au fa dièse (59); puis encore une fois pour la conclusion définitive du morceau 117-120, en canon à la 4te aussi.

VI *6ᵉ motif secondaire*

à la flûte, **en si,** 21-23; sa « tête » est issue du 5ᵉ motif; dessin complémentaire à inflexions modulantes en 24-25, vers LA et SOL, qui introduit pour la 1ʳᵉ fois le dessin en triolets qu'on peut considérer le

7ᵉ motif secondaire

24-27, lié au précédent. Ex. 7 et 8.

Les 6ᵉ et 7ᵉ motifs forment après la large cadence tonale de 20-21 une sorte de phrase complémentaire. Le motif 7 aboutit à une cadence concluante au Relatif, RE, 28. Les motifs 6 et 7 s'y reproduisent en développant leurs dessins, 30-34, dans un petit épisode instrumental pour clavecin seul, lequel aboutit au ton de la Dominante, fa dièse min., où va reparaître pour la première fois le Thème A et toute sa suite, en fa dièse cette fois.

Nous rejoindrons cette importante étape un peu plus loin.

Le 6ᵉ motif se retrouvera aux mes. 75-76, en mi, en canon à l'8ve, et mes. 101-102, en si, aussi en canon à l'8ve.

Quant au motif 7, on le verra se mêler au motif 3 et le varier 41-43; sa petite gamme en triolets s'y présente en mouvement contraire et modulant. Ex. 9.

Ex. 9 (41) canon à la 5te

Fl. fl.

Cl. main droite clav.

Puis il inspirera tous les développements de la partie centrale, 60-80, variera les mesures 89-90 et 107-109, toujours modulant, et allégeant l'ensemble touffu des imitations par son caractère de divertissement. Ex. 10.

Ex. 10 (107) (108)

Fl.

Cl. main droite

Enfin, sa persistance qui semble n'avoir plus de limites, le fait encore participer à la variation du 5e motif secondaire, repris en canon à la 5te inférieure, 110-112. Ex. 11.

Ex. 11 (110)

Fl.

Cl. main droite canon à la 5te

LES 10 % ET L'ÉDUCATION CULTURELLE

Il y a trois ans (le 27 mars 1973) le ministre de l'Education nationale publiait une circulaire originale : désormais 10 % de l'horaire scolaire, dans le second degré, serait consacré à des activités éducatives au libre choix des enseignants et des élèves. Dix pour cent du temps sans programme imposé, sans directives contraignantes, sans inspection; la possibilité, pour les enseignants, de former des équipes pluridisciplinaires, pour les élèves, de se regrouper autrement que dans les classes habituelles, pour tous, de sortir des établissements pour se livrer à des enquêtes, des études du milieu, des voyages d'études, des visites de musées et d'entreprises, etc.

Après trois ans, à la demande du Service des études et de la recherche du Secrétariat d'Etat à la Culture, *l'association Education et développement* a fait le point sur l'application de cette mesure insolite, révolutionnaire, en se livrant à une vaste enquête dont le compte rendu vient d'être publié en deux numéros de revue successifs, sous les titres suivants : « L'aventure pédagogique du 10 % » (n° 108) et « 10 % et apprentissages culturels » (n° 109). Il est intéressant de voir comment, et dans quels domaines, s'est développée cette expérience de « liberté pédagogique » (1).

TROUVER UN NOUVEAU « MODELE PEDAGOGIQUE »

La liberté pose en effet beaucoup de problèmes, surtout quand elle est octroyée du jour au lendemain. Le cahier consacré à « l'aventure pédagogique du 10 % » a recensé ces problèmes : problèmes d'organisation dans des établissements dont les structures administratives et matérielles ont été conçues pour l'enseignement magistral; difficultés personnelles des enseignants dont le « modèle pédagogique » ne favorise ni la collaboration pluridisciplinaire, ni le sens communautaire; problèmes particuliers à certaines catégories d'établissements trop centrés sur les examens comme les lycées de second cycle ou manquant de ressources culturelles et matérielles, comme les CEG en milieu rural. En revanche, le 10 % a trouvé un terrain plus favorable dans les collèges d'enseignement secondaire (CES).

DIVERSITE DES INITIATIVES

Néanmoins, le 10 % se révèle une initiative féconde, si l'on en juge par les résultats et par la nature des opérations entreprises. Les résultats les plus frappants concernent l'ardeur et l'enthousiasme des jeunes qui, surtout lorsqu'ils peuvent vraiment choisir leurs activités, montrent un intérêt, un dynamisme, des facultés d'invention et de réalisation qui ont surpris nombre d'enseignants, habitués à un comportement beaucoup plus terne, sinon morose. Les thèmes abordés sont extrêmement variés : étude pluridisciplinaire d'une civilisation, découverte d'un milieu (voyages d'études, enquêtes); applications mathématiques et techniques; démontages de moteurs, visites d'entreprises, contacts avec des professionnels; recherches sur la nature et l'environnement; visites et interviews concernant la vie politique et sociale (assemblées locales, départementales), visites de journaux et mise en œuvre d'une presse scolaire; contacts avec des handicapés, des inadaptés, des personnes âgées : observation de procès et étude concrète des institutions judiciaires; études sociales : constitution d'un fichier de renseignements pour un quartier donné, recherches et débats sur des problèmes contemporains... Cette liste n'est pas exhaustive. Toutes ces recherches, certains professeurs l'ont souligné, menées dans le cadre des lycées et collèges, constituent non seulement des ouvertures passionnantes qui motiveront d'autres études par la suite, mais introduisent à des méthodes d'investigation intellectuelle (recherches documentaires, critique de textes...) et aux techniques d'expression (résultats consignés sur des tableaux d'exposition, sur des montages audio-visuels notamment).

50 % DES 10 % S'EFFECTUENT EN LIAISON AVEC DES INSTITUTIONS CULTURELLES

La nature des thèmes abordés suppose de nombreux contacts avec les milieux les plus divers (administration, assemblées politiques, institutions de rééducation, hôpitaux, tribunaux, usines, etc.). Mais il faut noter que la moitié des opérations 10 % sont réalisées en liaison avec des institutions relevant, à un titre ou à un autre, du Secrétariat d'Etat à la Culture.

Le plus grand nombre a trait au *théâtre,* sous différentes formes : dramatisation de scènes classiques ou imaginées par les élèves, participation à des spectacles; l'expérience montre que le théâtre, si l'on n'y est pas préparé, peut être « consommé sans appétit » et la rencontre préalable avec des comédiens, la documentation sur la pièce jouée sont des préliminaires indispensables. Tout un mode de collaboration, plus actif, s'instaure dans un certain nombre de cas : les jeunes font appel aux services techniques des comédiens pour apprendre à dire un texte, jouer une scène, exprimer avec son corps un sentiment, une émotion; ailleurs c'est le service d'animation d'une Maison de la Culture qui propose à plusieurs classes de collèges de travailler sur un thème afin de monter un spectacle en commun : l'expérience se prolonge sur plusieurs mois en comprenant les stades de l'invention collective d'une scène, dans chaque classe, de la mise au point de dialogues, de sa mise en scène avec le conseil de comédiens : ainsi des jeunes sont-ils initiés à l'expression dramatique en bâtissant et en jouant eux-mêmes un spectacle dans un vrai théâtre.

ACCROISSEMENT DE 25 % DES VISITES SCOLAIRES DANS LES MUSEES

Les opérations 10 % sont également l'occasion de rendre visite au *musée.* Rappelons que la création du 10 % a entraîné une progression de 25 à 30 % dans la fréquentation des musées par des groupes scolaires. Pour beaucoup de classes, c'était la première initiative prise en ce domaine et certaines erreurs ont été relevées, faute de préparation surtout. C'est l'occasion pour *Education et développement* de faire le point sur l'évolution pédagogique que l'on peut constater dans de nombreux services éducatifs de musées : si la visite guidée garde encore beaucoup d'attrait, surtout quand elle est motivée, préparée (par l'étude préalable de documents, l'examen de diapositives...), certains services éducatifs proposent des formules nouvelles aux enseignants : visites plus actives, par petits groupes, munis de questionnaires; recherches sur des thèmes, en équipes, et même, dans certains cas, accès aux collections non présentées au public pour organiser des expositions particulières, sur la demande d'un groupe. Parallèlement d'autres recherches sont conduites qui visent à mobiliser l'activité de l'enfant : ateliers où, à l'intérieur du musée, les jeunes peuvent se livrer à des activités de peinture, modelage, tissage..., en liaison avec les techniques utilisées pour les œuvres exposées. Enfin, le musée sort du musée par les muséobus et plus fréquemment les valises culturelles qui permettent d'aménager, temporairement, un coin-musée ou une exposition dans le collège.

DES ORCHESTRES DE COLLEGE

La musique est également à l'honneur. Le 10 % permet les regroupements inter-classes les plus libres : ainsi dans de nombreux établissements, des jeunes musiciens, appartenant à des classes différentes ont pu constituer des formations qui, se produisant dans l'établissement, rendent la musique plus proche des élèves. Par ailleurs, certains départements ont mobilisé les orchestres régionaux et locaux et ceux-ci vont à la rencontre des élèves dans les établissements.

Théâtre, musées, musique sont les domaines les plus fréquentés. Les arts plastiques font l'objet de quelques chefs-d'œuvre, notamment pour la décoration de classes où de locaux communautaires. *L'audio-visuel* fait l'objet de trop rares réalisations actives, là seulement où des institutions (C.R.D.P., actions du C.N.A.A.V., vidéobus Jeunesse et Sports...) peuvent fournir des animateurs qualifiés et des appareils. *Les archives* sont plus fréquentées : soit pour des recherches former l'enseignement de l'histoire) soit pour y visiter des expositions. Il est à noter que plusieurs groupes ont consacré leur 10 % à constituer des archives sonores ou écrites, en recueillant, de la bouche de vieux conteurs, des vestiges de la tradition régionale orale. Peut-être les archives pourraient-elles accueillir ces documents. *L'architecture et l'environnement,* malgré le goût très vif de la jeunesse pour ces questions, sont victimes du manque de formation des éducateurs : c'est dire l'intérêt d'une action concertée, entre les personnels régionaux de l'Education et de l'Architecture pour une vaste opération d'éducation populaire

Si les fouilles archéologiques font l'objet de « chantiers » organisés par des associations de jeunes, peu nombreuses sont les initiatives scolaires en ce domaine.

APPRENDRE LE CHEMIN DES INSTITUTIONS CULTURELLES

Cependant, l'étude menée par *Education et développement* souligne l'intérêt de ces « apprentissages culturels » auxquels se livrent les jeunes en agissant *par eux-mêmes :* en réalisant des documents, en coopérant avec l'Inventaire des richesses artistiques, en participant à un chantier de fouilles. Les jeunes aiment à découvrir en agissant, en étant des acteurs, en étant utiles. Il est intéressant de privilégier ces démarches dans lesquelles les enseignants consentent à jouer, non le rôle d'instructeurs, mais de médiateurs : et c'est bien là l'un des rôles culturels de l'école qui est d'œuvrer pour que les jeunes apprennent le chemin des institutions culturelles afin qu'ils continuent de les fréquenter lorsqu'ils auront, normalement, perdu le chemin de l'école.

Mais la mise en œuvre de ces opérations conjointes pose un certain nombre de problèmes, tant au plan des relations, de l'information qu'au plan matériel et financier. En se fondant sur l'observation des tentatives déjà réalisées ça et là avec succès, *Education et développement,* au terme de cette étude, propose deux séries de mesures complémentaires.

POUR PROMOUVOIR ET COORDONNER LES EFFORTS : DES CONSEILS D'EDUCATION CULTURELLE

Etant donné le rôle important joué, sur le plan de la coordination et de l'information par les Centres régionaux et départementaux de documentation pédagogique, il serait opportun de renforcer systématiquement cette action en créant dans chaque département un *Conseil d'éducation culturelle* qui réunirait, avec des élus et des personnalités locales, l'inspecteur d'Académie, les directeurs de l'Architecture, des Musées, du Conservatoire de musique, de la maison de la culture, des Archives départementales, etc.

Ce Conseil, dans lequel devrait siéger des représentants des enseignants, des parents, des élèves, aurait le souci de promouvoir et de faciliter des apprentissages culturels; organismes de concertation et de coordination, il serait susceptible de favoriser stages de formation et rencontres-bilan, de diffuser l'information, etc.

(à suivre)

(1) On peut se procurer ces deux numéros au siège de la revue, 11, rue de Clichy, 75009 Paris - Chaque n° : 9 F - C.C.P. Paris 11.906.09. (Association Education et Developpement.)

EXAMENS ET CONCOURS

Ouverture des concours de recrutement de professeurs pour la session de 1977.

— Agrégations des lycées;

— certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré (épreuves théoriques) :

section : A, B, C, D, F, G, H, I (Education musicale et chant choral).

Les registres des inscriptions seront ouverts au service des concours de chaque académie, ainsi qu'au siège des missions culturelles des Ambassades de France à Alger, Tunis et Rabat, du 8 novembre 1976 au 14 janvier 1977 à 18 heures.

Les demandes d'inscription seront obligatoirement présentées sur les formulaires établis par la direction des Personnels enseignants de lycées et seront :

— soit déposées au service des concours de chaque académie, au plus tard le vendredi 14 janvier 1977, à 18 heures;

— soit confiées aux services postaux avant le vendredi 14 janvier 1977 à 18 heures, le cachet de la poste faisant foi.

Les candidats en résidence dans les pays suivants s'inscriront auprès des académies ci-après désignées :

Lieux de résidence :	Académies habilitées à recevoir les inscriptions :
Asie et Madagascar	Aix-en-Provence
Proche-Orient	Nice
Afrique (à l'exception de l'Algérie, du Maroc, de la Tunisie), Espagne, Portugal, Amérique du Sud	Bordeaux
Amérique du Nord	Caen
Italie, Europe du Sud	Grenoble
Grande-Bretagne	Lille
Allemagne, Europe du Nord	Strasbourg
Autriche, Europe centrale	Lyon

Les épreuves de l'agrégation et du C.A.P.E.S. d'éducation musicale et chant choral, auront lieu uniquement à Paris.

Les épreuves écrites des concours énumérés à l'article premier se dérouleront à partir du 2 mai 1977; le calendrier des différentes épreuves sera fixé ultérieurement.

Arrêté du 14-10-76; J.O. *N.C. du 27 octobre 1976*; B.O. n° 40 (4-11-76).

Modification des décrets n°s 50-580, 50-581 et 50-582 du 25 mai 1950 relatifs aux maximums de service hebdomadaire de certains personnels relevant du ministère de l'Education.

DECRET N° 76-946 DU 15 OCTOBRE 1976

ARTICLE PREMIER. — Les dispositions figurant sous la rubrique Enseignements artistiques et techniques de l'article premier du décret n° 50-580 du 25 mai 1950 susvisé sont remplacées par les dispositions suivante :

« Agrégés : dix-sept heures;

« Non agrégés : vingt heures. »

ART. 2. — Le B de l'article premier du décret n° 50-581 du 25 mai 1950 susvisé est remplacé par les dispositions suivantes :

« B. - Enseignements artistiques et techniques du second degré :

« Agrégés : dix-sept heures;

« Non agrégés : vingt heures. »

ART. 3. — Le B de l'article premier du décret n° 50-582 du 25 mai 1950 susvisé est remplacé par les dispositions suivantes :

« B. - Enseignements artistiques :

« Agrégés : dix-sept heures;

« Non agrégés : vingt heures. »

ART. 4. — Le ministre délégué auprès du Premier Ministre chargé de l'Economie et des Finances, le Ministre de l'Education et le Secrétaire d'Etat auprès du Premier Ministre, chargé de la Fonction publique, sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret qui sera publié au *Journal Officiel* de la République française et qui prendra effet à compter de la rentrée scolaire 1975.

J.O. *du 20 octobre 1976* - B.O. n° 40 *(4-11-76)*.

SUPPLÉMENT AU DIALOGUE DES NORNES

propos sur la Tétralogie selon Pierre Boulez et Patrice Chéreau (2) *

par Michel GUIOMAR

Les sept principes que nous avons reconnus d'une scénographie qui serait un écho profond des appels musicaux et littéraires de la *Tétralogie* ne s'inspirent, dans leur intransigeance apparente et leur méfiance envers quelques tendances théâtrales actuelles, inapplicables au drame lyrique, ni d'une tradition stagnante, d'où les risques permanents d'une dévalorisation de l'œuvre réalisée que sont les climats trop circonstanciels de chaque époque traversée, les références purement théâtrales, l'idéologie, le pittoresque et le réalisme, ne furent d'ailleurs jusqu'à Wieland Wagner jamais absents, ni d'un attachement étroit aux conceptions de ce dernier, déjà accueilli désormais par plusieurs comme un ancien, responsable involontaire et trop sollicité de quelque néo-académisme dangereux. Il ne serait pas difficile de montrer que nous refusons précisément les causes provoquant des limites et contraintes historiques et sociologiques faussement événementielles qui restreignent l'impulsion conceptuelle du réalisateur et que par contre notre appel, qui peut se résumer à celui d'un onirisme cosmique et surréel, garantirait la plus grande ouverture, celle d'un au-delà de la condition humaine et de contingences qui, pour aborder la *Tétralogie*, constituent par essence la plus oppressive et aveuglante impasse. Nous préconisons non pas que le scénographe accepte des contraintes conservatrices qui lui seraient étrangères, mais qu'il prenne une conscience aigue de la nécessité de limites forgés par lui-même pour cette seule œuvre, de la difficulté joué ici pour elle-même, du refus de ses instincts immédiats d'homme de théâtre et d'homme actuel afin que sa tentative soit une Utopie essentielle de réunir toutes les conditions d'une gageure en apparence impossible à tenir. Nous ne divaguons pas : le sentiment d'impasse qu'il en éprouvera, alors librement assumée et donc toute contraire à la précédente impasse des contingences, rejoindra le sentiment auquel tout homme doit indispensablement s'affronter seul, sans le secours du mensonge social, dans sa décision de transgresser le Tragique absurde absolu du Monde que traduirait la structure en abîme, l'impasse verticale, catholique de la *Tétralogie.*

S'il est facile de provoquer, désemparer ou séduire par juxtapositions de scènes orientées selon un commentaire théâtral, continu dans son intention idéologique, mais s'exprimant en discontinuités de moyens pittoresques tenant l'éveil du témoin, la vraie démarche créatrice est fragile, périlleuse, qui doit résister par exemple aujourd'hui à l'univers d'un Wieland Wagner, résonateur idéal de son époque, qu'il aurait cependant transformé lui-même depuis, ou aux tendances, expériences et recherches devenues ordinaires depuis quelque dix ans, d'une scénographie purement théâtrale et d'avant-garde déjà menacée du domaine commun, sauf dans l'opéra jusqu'ici peu sollicité ou protégé par sa résistance même à l'ignorance musicale technique de la plupart des créateurs de ce style, mais par celà même lieu privilégié des fausses novations de dramaturgies lyriques. Il semble que Patrice Chéreau, et c'est l'un des aspects les plus inquiétants de sa tentative, ait exactement renversé les jugements de valeurs permanentes de la *Tétralogie* en protestant pour le refus de la facilité, qu'il nous refuserait de n'être qu'apparente, de l'universalité et du cosmique, selon nous pourtant sources indéniables de l'impasse tragique, pour prétendre abattre une difficulté selon lui inhérente aux jeux que nous dénonçons de l'actualisation sociale, réflexe instinctif et quelque peu irritant dans son systématisme de la scénographie dite nouvelle. N'est-il pas évident que cette attitude, encore peut-être concevable devant un texte littéraire, toujours disponible aux transpositions des significations d'une époque vers une autre, ne peut se justifier envers le texte musical, prioritaire, que par un examen rigoureux des rapports des deux textes, que seul un musicien peut réussir. Pour parler plus net, le

* Se reporter au numéro 231, Octobre 1976.

scénographe de la *Tétralogie* aurait dû être Pierre Boulez, les collaborateurs techniques de scène, Patrice Chéreau, R. Peduzi, J. Schimdt, sans autre rang secondaire de priorités. Dans son effort de théâtralité dominante et contemporaine Patrice Chéreau accumule tous les emprunts et références au théâtre d'aujourd'hui et à son propre style et par un historicisme exagéré il enferme les faits dans le réel et un espace social extrêmement référencié, mesure le temps et l'événement du quotidien, cependant que tout de même de séduisantes irruptions transgressives, des instants vivants d'eux-mêmes en marge ou au delà de l'immédiat scénique et d'une rareté sans doute voulue, créent une irritante insatisfaction de ce qui fait peut être apparaître ainsi les limites mêmes du talent de P. Chéreau car nous ne pensons pas cette fois que le scénographe se soit à ce point sacrifié pour que cet effet soit volontaire.

Avant de le juger et au risque provisoire d'être incomplet et incompris, ne rappelons que les très grands traits d'un jeu dont les directives ont été suivies pour le décor et les costumes par Richard Peduzzi et Jacques Schmidt, notre intention n'étant encore que d'annoncer au lecteur non prévenu les aspects nécessaires à nos références et précisions ultérieures.

L'action de *Rheingold* est ramenée aux années mêmes des premiers festivals de Bayreuth entre 1876 et 1900, la référence la plus précise étant celle des costumes « Bal du Moulin Rouge » des filles du Rhin, sur lesquelles *il n'y a pas à se tromper.* Les primitives profondeurs du Rhin font place à un complexe hydro-électrique, assez fantaisiste il est vrai; les scènes d'attente des dieux en vue du Walhalla montrent un décor sans détermination autre que d'être une manière de terrasse-belvédère vers la colline du Burg; les costumes des dieux, d'une opulence bourgeoise et ostentatoire que reflète aussi un Walhalla composite des néo-styles auxquels la classe dirigeante de cette époque s'est complue par un contraste de fantaisie dérisoire à la médiocrité esthétique de son essor industriel. Le Nibelheim est une mine d'or et il faut s'assujétir vraiment au livret pour voir dans les figurants nibelungs de vrais nains, qui sont scéniquement des enfants, comme il s'en trouvait alors nombreux en pareils lieux... Avec logique — dont nous constaterons cependant l'erreur — l'action de *Die Walküre* tombe une génération plus tard dans les années 1910-1920 que désignent plusieurs détails, certains costumes encore, surtout le monde de Hunding, car P. Chéreau lui donne des figurants, de style révolution russe : au premier acte, une cour d'usine à demi abandonnée; au deuxième, une salle presque vide jusqu'à en solliciter une imminence fantastique, et non pas de travail mais plutôt de réflexion et de retraite de Wotan, donc, on devrait le supposer, au Walhalla, et non dans un site extérieur, grave dérogation scénographique dont la portée ne semble pas avoir été ressentie; puis un espace d'éclaircie dans un parc touffu plus qu'une clairière de forêt; au troisième, un cimetière de nuit puis un lieu désert et encore nocturne qu'un changement à vue vient presque fermer d'une petite montagne ou d'un tertre rocheux aigu. L'aventure de *Siegfried* poursuit la démarche chronologique rigoureuse, une génération plus tard, décelable surtout dans le *Götterdämmerung*, où de soirée, désigneront une époque toute proche de nous, de la seconde guerre mondiale à nos jours. L'habitat de Mime n'est plus un antre mais un lieu inqualifiable ouvert dans un bois sans primitivité, et la forge, un marteau-pilon; la caverne de Fafner, un pavillon d'un mystère assez réussi dans un banal parc forestier. Le troisième acte ainsi que le roc des walkyries du *Götterdämmerung* retrouvent naturellement les structures scéniques de celui de *Die Walküre.* En la dernière journée, après le Prologue dans le décor final de *Siegfried,* le palais des Gibichungs est un vaste portique à l'italienne au bord du fleuve miroitant; nous retrouvons plus tard, près des filles du Rhin aux habits cette fois sans réelle séduction et dépourvues de leurs robes initiales, Siegfried que rejoignent la chasse puis la Mort dans le premier décor de *Rheingold,* ce qui est inhabituel, cependant déserté, en abandon peut-être, l'Eau elle-même absente, avant que revienne, autrement disposé et dans un climat à la fois vénitien et flamand de canaux et de pontons, le décor des Gibichungs.

***

En dressant devant nous ainsi non plus la Nature elle-même, librement active et la Matière créatrice, mais une nature asservie par l'homme, une matière contrainte à l'utile et au nuisible, on pourrait dire que P. Chéreau a contredit la *teneur* même de l'œuvre, ce terme s'enrichissant ici de sa valeur musicale et polyphonique. Nous ne disons pas que cette contradiction soit nécessairement son but mais, étant une conséquence majeure de sa conception de l'œuvre sur le plan de l'Homme et les rapports de celui-ci et de l'univers se révélant faussés, la question se pose que ce serait le signe d'une mauvaise écoute de la *Tétralogie :* au lieu que l'univers, seul responsable, emporte les destins humains dans le jeu inexorable de ses lois, ce qui, redisons-le, peut même et d'abord s'entendre musicalement, P. Chéreau témoigne sincèrement ou feint de croire par idéologie que l'état des choses et des êtres soit l'œuvre de l'homme, créateur de Mal et d'injustice, et particulièrement de l'homme de nettes références de costumes quotidiens, de travail ou industriel, celui de la classe dominante coupable d'asservir ou de l'homme industrialisé, coupable d'être résigné, et que, reconstruisant le passé, les choses auraient pu, dans une autre société, être autres. Encore que nous ne partagions pas cette vue naïve, persuadé que le scandale de l'Homme est de toutes époques et de toutes sociétés, simple écho et conséquence inéluctable, organique de l'essence même du Monde, et sans vouloir que notre pessimisme persuade quiconque, rien cependant dans la *Tétralogie* ne peut nous contredire et confirmer les vues de P. Chéreau. Ce dont respire l'aventure de *l'Anneau* est bien la trame fatale du travail des Nornes, le vouloir obscur des choses, sans même qu'il faille en attribuer l'invitation à Schopenhauer plutôt qu'à la matière musicale elle-même, une puissance manichéenne éternelle et infinie, écartelant tout ce qui vit, devant laquelle Wagner n'avait nulle nécessité de s'inspirer d'une quelconque idéologie ou des philosophes, ses prédécesseurs ou contemporains, que la musique romantique inspirèrent indirectement là où le compositeur puisa sans aucun préconçu théorique. Le

contresens de P. Chéreau est absolu, et tel, qu'il apparaîtrait volontaire — et sans doute le prétendrait-il — si nous ne pressentions qu'il ignorait presque tout de l'œuvre le jour où, après les hésitations que l'on sait, révélatrices peut-être de sa découverte d'une immensité insoupçonnée de lui, il accepta d'en entreprendre la réalisation.

Pour juger celle-ci, nous ne devons donc pas seulement revenir aux principes que nous avons envisagés, en espérant être suivi par les musiciens, mais que les scénographes de théâtre méconnaissent presque totalement. Le fait que nous les ayons déjà vus apparaître précédemment indissociables et en faisceaux pour s'exercer sur les mêmes moments de l'œuvre, et ainsi chargés pour nous du risque des redites à propos de la primauté musicale, du pur théâtral, de l'idéologie, de l'historicisme..., le fait que l'attitude du scénographe face à l'un de ces principes nous soit déjà apparue éventuellement critiquable en vertu d'une erreur touchant un autre principe, dénoncent le caractère presque négatif de notre démarche et l'arbitraire de l'isolement de ces principes en nous obligeant à reconnaître ensuite la démarche créatrice de P. Chéreau fondée sur d'autres principes, justifiables ou non, et responsables de conséquences dramaturgiques, positives ou regrettables.

***

I. - *La Tétralogie* ne peut se réduire à une dramaturgie sans problématique théâtrale interne, autonome; elle exige que lui soient reconnus des problèmes scénographiques rigoureusement spécifiques, exclusifs, problèmes, vivants, véritablement autochtones, qui naissent dans l'œuvre et ne s'en libèrent pas, posés non seulement par l'alliance de la musique, du texte, de la scène comme en chaque opéra ou drame lyrique mais aussi dans une indépendance totale des procédés du genre. L'ensemble de ces drames s'appauvrit de n'être entendu que comme une narration discursive et linéaire dont les liens avec l'homme seraient ainsi assurés à la fois par des références de chaque scénographe à d'autres drames qu'il jugerait analogues et par les impacts dont il voudrait reconnaître la possibilité sur notre univers quotidien individuel ou social. Cet appauvrissement menace encore l'œuvre si cette scénographie tente de transférer ces liens et ces impacts à une époque ou en catégories sociales possédant un double appartenance, qu'elles soient donc une réalité hors de nous et des sociétés « usuelles » de notre époque et qu'elles témoignent pourtant avec évidence pour nous; il menace encore dans une scénographie jouant hors de toutes époques et catégories, qui nous obligerait cependant à n'y reconnaître que notre climat quotidien et notre moi social; même enfin si par cette scénographie un Mythe nouveau qui soit propre à notre seule époque y est prétendu et recréé afin d'attirer au contraire ces références hors du Temps et de toute société en lui assignant ainsi une portée universelle qu'il n'avait pas à l'origine, toutes attitudes qui, nous le ressentirons, se retrouvent précisément dans la scénographie de P. Chéreau.

Entre autres aspects fondamentaux qu'un jugement critique de la démarche scénographique fera se développer, nous disons ainsi qu'un scénographe ne doit pas l'histoire d'un genre et dans l'évolution d'un domaine, le drame allemand et la scène lyrique romantique par exemple, et lui appliquer des formules scénographiques et théâtrales déjà référenciées par l'histoire, le climat social, littéraire et philosophique de l'époque et du pays de la création, l'interprétation musicale devant seule se faire attentive aux conditions et circonstances de la signification de ses phénomènes replacés dans les cadres historique et technique de leur écriture. Il évitera plus encore les formules scénographiques que les œuvres de ce domaine et naturellement davantage les œuvres autres auraient déjà appelées chez lui qui en aurait ainsi composé son propre style et sa manière. Par cet équarrissage préalable de la matière lyrique, le réalisateur se répétant comme auparavant d'œuvre en œuvre ne verserait ici que ses schémas personnels et idées-fixes, asservissant le drame et les rôles étant renversés, celui-ci devenant l'interprète de l'interprète qui dirige tous les autres ! Il serait en effet impossible que l'essence non quotidienne de *l'Anneau* acceptât une telle contamination visuelle de modes scénographiques anciennes ou très récentes qui, celles-ci, se sont singulièrement accentuées ces dernières années dans une prétention uniforme de retailler toute œuvre de tous les répertoires aux dimensions « historicistes » et idéologiques d'une époque étendue entre une décadence fin de siècle et notre ère contemporaine. Les faits, sur ce point, sont suffisamment connus pour que toute digression soit inutile ici. Par ailleurs, aucun témoin de la réalisation de P. Chéreau à Bayreuth et de ses mises en scène précédentes n'aura manqué de remarquer que, incapacité ou volonté délibérée, il ait refusé de transgresser ses attitudes idéologiques antérieures, d'éviter un vrai catalogue de ses aborder la *Tétralogie* comme une œuvre inscrite dans procédés, le détail d'une écriture de scène reprise par lui sans nulle modulation ou nuance. L'ampleur de l'œuvre aurait dû exalter le style usuel, métamorphoser l'objet scénique, enrichir les Rantises. Au contraire, P. Chéreau s'est efforcé, semble-t-il, de désuniversaliser le contenu dramaturgique en ramenant l'aventure à un cas ordinaire du répertoire contemporain; par une docilité, parfois très marquée d'imitations, à des tentatives antérieures récentes qui ont refusé à la *Tétralogie* ou à d'autres œuvres, wagnériennes ou non, l'exceptionnel, P. Chéreau a volontairement entrepris d'enfermer le drame wagnérien dans le simple domaine littéraire de l'époque où il fut créé.

En toutes ces attitudes, la question se pose ainsi qu'il est peut-être en désaccord avec Pierre Boulez qui écrit dans *Le temps recherché :* il s'agit avec cette œuvre d'une tentative de restructuration totale dans l'univers des mythes, du drame, de la musique. Cette restructuration agit naturellement, par voie de conséquence, sur les principes mêmes de la représentation, sur l'insertion de la représentation dans l'existence sociale. Commençant par cette conséquence, il est facile de voir que le *Ring*, en particulier, rejette tout contact avec la mécanique usuelle des exécutions, refuse tout compromis avec les accomodements que l'environnement théâtral habituel implique. La structure de l'œuvre refuse l'insertion dans un contexte courant, où le produit vendu dépend de la distribution quotidienne (op. cit. p. 2-3).

La contradiction implicite n'est pas, il est vrai, évidente et simple; la parole de P. Boulez condamne surtout la stagnation traditionnaliste, l'insertion des représentations de la *Tétralogie* dans la routine des répertoires des théâtres, mais par conséquent aussi le refus des réalisateurs de l'aborder comme une œuvre exceptionnelle. Tout en confirmant les propos de P. Chéreau écartant non seulement cette nouvelle tradition respectée par les seuls témoins de Wieland Wagner mais aussi le wagnérisme idéologique et une mystique séculaire des représentations, il n'est pas difficile de prouver que l'environnement théâtral habituel est celui du nouveau théâtre contemporain, que la mécanique usuelle des exécutions est devenue déjà celle de la scénographie à laquelle P. Chéreau lui-même a puisé depuis près de dix ans. Nous aurions désiré et P. Boulez en appelant P. Chéreau n'a-t-il pas imaginé que celui-ci s'exprimât encore au-delà de cette mécanique, refusât tout compromis, à la fois du wagnérisme passif que tous deux voulaient combattre et de la « conformité » contemporaine, si nous pouvons dire ainsi le néoconformisme et le confort intellectuel. Nous aurions accepté une réalisation qui brisât nos principes faillibles comme tous les principes à condition que fût saisie ici l'occasion de renoncer en si exceptionnelle occasion, aux accessoires futiles de l'avant-garde, utilisés déjà pour un répertoire sous-jacent, ayant usé ses pointes, dispersé ses forces de persuasion, de transposition hérétique et que des gestes nouveaux, non reconnaissables, aient su éloigner toutes nos critiques. En le refusant, P. Chéreau a sans doute voulu témoigner que, selon une formule que nous avons déjà citée, très officiellement dite, il voyait en Wagner un dramaturge comme un autre, abordait Bayreuth comme un théâtre ordinaire et considérait surtout la signification musicale comme particulièrement récusable. Projet par projet, scène après scène, objet par objet, nous pourrions maintenant, en commençant par la mise en scène du *Dom Juan* de Molière réalisée en 1969 par P. Chéreau pour terminer par les réalisations récentes de *l'Anneau* à Londres, Genève, Munich, Milan, Leipzig, Kassel et autres villes, reconnaître tout ce que le scénographe s'est emprunté trop immédiatement à lui-même, a retenu des autres et en quelles données, au contraire, il a su parfois s'en écarter. Une telle comparaison ne peut se faire qu'à travers toute notre étude, mais l'exemple premier du *Dom Juan* de Molière peut symptomatiquement nous éclairer :

(à suivre)

I.R.C.A.M.

Les lecteurs de *L'Education Musicale* ont été mis au courant de la création de l'I.R.C.A.M. en avril 1976. Des séances d'information sur la musique contemporaine ont déjà été organisées par Michel Decoust. Le *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, sur le plateau Beaubourg, sera inauguré en janvier prochain : à cette époque, ses quatre Départements *(Musée d'Art moderne, Bibliothèque publique d'information, Centre de création industrielle* et *I.R.C.A.M.)* ouvriront leurs portes au public. A cette occasion, le Directeur de l'I.R.C.A.M., Pierre BOULEZ, propose de nombreuses manifestations musicales sous le thème général *Passage du XX*^e^ *siècle*. Au total, 27 manifestations réparties en neuf séries de trois (un concert symphonique, un concert de l'Ensemble Intercontemporain et un « atelier » d'échanges, plus deux séries spéciales *Ecole de Vienne*). Des options peuvent être prises dès maintenant pour chaque série de 3 manifestations, les collectivités bénéficiant de tarifs préférentiels. A titre d'information, voici les noms des compositeurs inscrits dans chaque série :

1. Manoury, Sinopoli, Xenakis, Boulez, Ligeti, Amy, Kurtz, Varèse.
2. Schoenberg, Webern, Bussotti, Bedford, Finnissy, Stravinsky, Maros, Bartok, Berg, Globokar.
3. Stravinsky, Varèse, Schoenberg, Weber, Ives, Gielen, Zimmermann, Stockhausen.
4. Xenakis, Carter, Messiaen, Debussy, Ives, Berg, Mahler, Gielen, plus une œuvre en première audition (commande).
5. Maderna, Del Tredici, Ligeti, Lachenmann, Schoenberg, Nono et une première audition (commande).
6. Boulez, Stockhausen, Nono, Berio.
7. Ligeti, Holliger, Berio, Boulez, Kagel (création française).
8. (Ecole de Vienne) Carter, Berg, Weber, Schoenberg.
9. (Ecole de Vienne) Huber, Denisov, Dallapicola, Berg, Schoenberg, Webern.

Le lecteur comprendra qu'il nous est impossible de donner le détail de ces programmes importants, réalisés avec les artistes les plus remarquables, et fréquemment en présence d'un compositeur. Plusieurs ateliers *Ordinateur et création* sont présentés par J.-C. Risset. Tous renseignements sont fournis par Marika Huppé, Service des Abonnements, *I.R.C.A.M., 31, rue Saint-Merri, Paris 75004*, téléphone *278.39.42*.

Le Fascicule (supplément au numéro 232 de novembre 1976) contenant les analyses des trois œuvres imposées à l'épreuve facultative du Baccalauréat 1977 est à la disposition de nos lecteurs au prix de F 9,00. En aucun cas, il ne sera tenu compte des commandes non accompagnées d'un titre de paiement (chèque bancaire, virement postal 3 volets, mandat).

Quant au disque PATHE MARCONI, référence 051-14150 on ne peut se le procurer qu'auprès d'un disquaire.

En ce qui concerne les analyses d'œuvres au choix des candidats, se reporter à notre numéro 232, page 34/78, en supprimant toutefois le n° **212**, épuisé.

UN MERVEILLEUX CONCERT PASCAL
A
NOTRE-DAME DE BON VOYAGE (1)

Lorsque je vis sur la pochette de son premier disque la photo de ces 40 lycéennes, d'une présentation impeccable (pull bleu foncé, jupe plissée blanche), je pensai :

« Si vraiment leur ramage se rapporte à leur plumage... ». A la fin du disque, je déclarai que leur ramage était encore bien supérieur à leur plumage et ce n'est pas le concert de Pâques à Bon Voyage qui me fera changer d'avis.

Après avoir bien des fois, pour mon enchantement, entendu ce merveilleux « concert », j'en suis toujours à me demander par quel secret, par quelle magie la directrice de cette Maîtrise lycéenne marseillaise, Mme FARRE-FIZIO, pouvait atteindre de tels sommets et obtenir de ces 40 filles une telle perfection vocale, une telle justesse, une émission de voix aussi extraordinaire de pureté de timbre, et de portée. Car, chose bien rare, ces sopprani ne crient pas mais chantent, ces mezzos ne chantent pas de la gorge, ni ces contralti de la poitrine : toutes chantent dans le masque, les lèvres, la langue et le voile du palais strictement contrôlés. Cette technique, jointe à une gymnastique respiratoire appropriée, produit des fruits étonnants : beauté du son, timbre lumineux et finement coloré des soprani, vieil or des mezzos, cuivre ensoleillé des contralti.

Voilà pour la matière première, si j'ose dire : la sonorité pure, le modelé, le fondu, l'homogénéité de ces 40 voix, l'équilibre entre les trois pupitres atteignent une qualité rarement obtenue de nos meilleures chorales françaises. Mais ensuite, l'exécution, la virtuosité vocale, l'interprétation, c'est-à-dire la forme, le style, la mise en place des œuvres chantées ne sont pas d'une moindre perfection. Cette étonnante performance de 40 jeunes filles, capables de chanter a capella et par cœur un répertoire d'une quarantaine de pièces, d'écriture et d'esthétique fort différente et d'exécution souvent fort difficile, ne peut s'expliquer, à mon sens, que par deux causes. D'abord l'animation d'un « chef » incomparable, Mme FARRE-FIZIO, qui réunit une belle culture musicale, la compétence de chef de chœur et un enthousiasme communicatif au service de la beauté. En second lieu, un travail soutenu de chacune de ses choristes (40 exécutantes et autant de « novices ») de la Sixième à la Terminale, à l'Université et même au-delà, dont chacune participe chaque semaine et dans la joie à une répétition par registre et à une répétition générale d'une heure et demie chacune. Quand on connaît la versatilité naturelle, due au climat changeant de Provence, de nos lycéennes (experto crede Roberto), on est émerveillé de pareille persévérance obtenue par cette animatrice.

A BON VOYAGE

Il est profondément regrettable que 120 auditeurs seulement aient pu participer dimanche au festin princier que nous ont servi ces lycéennes. Le jour de Pâques n'était peut-être pas un jour faste pour ce concert. Mais surtout les public-relations de cette Maîtrise ne sont pas à la hauteur de ses mérites : la publicité avait été trop discrète. Aux happy-few a été versée à pleins bords une véritable jubilation, malgré la réverbération excessive des voûtes d'une église trop peu remplie, qu'il s'agisse des trios de solistes époustoufflantes de sûreté, d'équilibre, de beauté de timbres ou de l'ensemble, où chaque partie rivalisait non seulement de justesse et de précision, mais je dirai, d'âme. Car pour atteindre cette perfection d'interprétation sont requis un grand amour de la beauté, une vive sensibilité, une fine pénétration de l'éthos de chaque œuvre, de la pensée de l'auteur, qu'il s'appelle Vittoria, Monteverdi, Fauré ou Caplet.

J'ai particulièrement prisé le délicieux TANTUM ERGO de Fauré, LES 2 NOELS de PROVENCE, harmonisés par Tomasi, LAS JE N'IRAI PLUS, LE DUO SERAPHIN de Vittoria et La MESSE de ST-LEU-LA-FORET, cette œuvre de cristal, d'André Caplet. Mais c'est tout le programme qu'il faudrait citer. Du moins avons-nous la joie de pouvoir réentendre à loisir cette Maîtrise, qui a été acclamée à Moscou et qui va représenter la France cet été aux fêtes du Bicentenaire des USA, grâce à ses disques : Musique religieuse de Fauré et Poulenc (Decca 7.212), Chants corses (Decca 117 008), Chants hongrois (Disque SM), Messe de Caplet et Noëls de Provence (Musidisc). Et bientôt, nous aurons en premier enregistrement des Cantates de Fauré et Chabrier, avec l'orchestre Symphonique de l'Opéra de Monte-Carlo; ce qui vaudra sans doute un Quatrième Grand Prix du Disque à cette merveilleuse Maîtrise Gabriel Fauré, que nous souhaitons vivement réentendre à CANNES.

Joseph COINDRE.

(1) Extrait de « l'Indépendant Cannes Midi ».

nOtre discOthèque

● **LA RENAISSANCE EN EUROPE - DECCA, 7.316 STEREO**

Succédant au bel enregistrement de « Musique de la Renaissance et musique baroque » paru l'année dernière, cette nouveauté réalisée dans le même esprit propose une illustration de la **musique pour Luth** en Espagne, France, Allemagne, Italie et Angleterre, de 1500 à 1696, avec un choix de pièces exécutées par Michel Dietrich à la guitare à 10 cordes. Réalisé en quadri. (Système SQ) de très bonne qualité technique, apparemment en progrès sur de nombreuses autres réalisations de ce type qui manquaient parfois de finesse. M. Dietrich s'y montre dans la plénitude de son art, tout de légèreté et d'élégance discrète qui fait revivre cette musique surgie des quatre coins de l'Europe à une époque de vivacité artistique exceptionnelle, avec une chaude éloquence. **Adrien Le Roy, Luis Milan, Hans Neusiedler,** 2 anonymes Italiens, **Francesco Da Milano, John Dowland,** se succèdent pour cet intéressant survol d'un des aspects musicaux du XVIe siècle parmi les plus riches.

● **ROBERT SCHUMANN : FANTASIESTUKE op. 73 - MARCHENERZAHLUNGEN op. 132 (récit de conte) - MARCHENBILDER op. 113 (images fabuleuses) - ARION, ARN 38 317 K**

Ces trois contes musicaux de 1849-1851 et 1853 constituent trois chefs-d'œuvres de musique de chambre aux résonnances infinies. Ils vivent d'une poésie chaude, bouleversante. Ils témoignent en outre de l'évolution de la pensée de Schumann vers une réalité artistique intérieure toujours plus profonde et plus riche, depuis la poésie chaleureuse de l'op. 73 à l'intensité encore plus intérieure de l'op. 133.

Musique bouleversante à force de sensibilité, d'âme, dont **ARION** propose ici une interprétation fervente due à Claude **Lavoix** au piano, Jacques **Di Donato** à la clarinette, et Bruno **Pasquier** à l'alto.

En dehors de toute considération culturelle pourtant importante, technique, ou même musicale; comme il est vivifiant de se laisser emporter par de telles expressions artistiques ou plus rien d'autre ne compte que le contact étroit avec la sensibilité de la musique dans ce qu'elle a de plus inexprimable.
A recommander chaleureusement.

● **JEAN-SEBASTIEN BACH : Sonates en trio BWV 529 - BWV 530 - Préludes et Fugues BWV 544 en si mineur et BWV 546 en ut mineur - PHILIPS - Trésors Classiques - Super Artistique Stéréo 6504 127 X.**

Premier prix du Concours international de Chartres en 1972, l'organiste Charles Bendow propose ici à la faveur d'une très bonne gravure un concert de grande classe où virtuosité et fraîcheur s'allient pour une interprétation lumineuse de ces 4 œuvres d'envergure. Les deux dernières des six sonates en trio pour orgue et les deux préludes et fugues qui les cotoient sur ce disque apparaissent ici dans toute leur rivalité et avec tout leur relief.

Bravo.

● **ROBERT SCHUMANN : BUNTE BLATTER op. 99 - GESANGE DER FRUHE op. 133 (Chants de l'Aube) - ARION « Quintessence » - ARN 31 906 G**

L'enregistrement de BUNTE BLATTER dans son ensemble, suivi des CHANTS DE L'AUBE - composition ultime de Schumann. Ce disque offre une littérature de piano beaucoup trop peu jouée en regard à sa densité musicale. Jean Martin interprète ici sans ostentation mais avec intelligence et beaucoup de sensibilité ces œuvres dont les CHANTS DE L'AUBE surtout atteignent à une dimension expressive étrange, dépouillée et chaude. Son jeu clair, fait d'équilibre et de simplicité, retrouve spontanément et avec beaucoup de sincérité toute l'expression poétique de ces pages intimes ou bien nerveuses, qui enchantent.

Il faut saluer cette initiative **ARION** proposée en collection économique à 17,50 F; la seconde nouveauté ARION ce mois-ci, consacrée avec un égal bonheur à l'œuvre de SCHUMANN dans ce qu'elle a de plus secret.

● **SCRIABINE (1872-1915) : Sonates pour piano n° 3, 4, 5, 9 VLADIMIR ASHKENAZY Piano - DECCA 5 XL 6705 W**

Avec l'exceptionnelle qualité de gravure qui caractérise les réalisations discographiques de la DECCA Anglaise, dominant toujours dans ce domaine l'ensemble du marché, voici quatre œuvres parmi les dix sonates que SCRIABINE écrivit, chacune concrétisant une étape de son évolution, et qui toutes accusent l'originalité de son œuvre forte.

Quant à Vladimir ASHKENAZY qui interprète ces sonates ici de façon éblouissante, ce disque élargit encore l'étendue de son répertoire qui apparait sans faille. Sa sensibilité d'artiste s'anime à chacune des pièces qu'il exécute dans une sorte de réalité sonore, juste, et intense. Ce disque en est un exemple. Disque dont le premier mérite est de diffuser ces œuvres peu connues et fort riches pourtant.

● **ORGUES HISTORIQUES - Vol. 6 - HARMONIA MUNDI - HMU 532 K**

Après les Orgues de ST MAXIMIN, ST GUILHEM, TENDE, ST VICTOR et NANTUA, **Harmonia Mundi** consacre un nouvel album de sa collection ORGUES HISTORIQUES à l'orgue de l'église prieurale de Souvigny dans l'Allier, construit par François Henri Clicquot aux environs de 1780. Michel Chapuis exécute sur ce bel instrument classique qui nous est parvenu à peu près en son état d'origine des œuvres de Louis MARCHAND, peu connu aujourd'hui, comme d'autres contemporains qui firent pourtant le prestige de l'art français classique. Les dix-sept pièces magnifiquement enregistrées ici en témoignent par leur finesse, leur clarté, leur équilibre. Œuvre conçue pour des instruments analogues, à l'orgue de Souvigny, elle retrouve ici toute son authenticité, toute sa vie. Quant à l'orgue lui-même, malgré une aventure malheureuse au XIXe siècle, il témoigne aujourd'hui de la perfection de la facture classique sûrement égalée. Les huit pages de la monographie lui sont consacrées ainsi qu'au compositeur Louis Marchand. A l'instar des précédents numéros, cette nouvelle publication constitue un document digne du plus grand intérêt. Mettant l'accent sur les différents aspects de notre patrimoine culturel, elle est documentaire, vivante, et suscite la curiosité.

● **MUSIQUE A LA COUR DE MARGUERITE D'AUTRICHE - HARMONIA MUNDI - HMU 990 K**

Le CLEMENCIC CONSORT à qui la musique médiévale doit une large part de sa résurrection pour les nombreuses interprétations vivantes qu'il en donne, enrichit encore son catalogue discographique avec ce nouveau disque regroupant nombre de pièces de l'entourage de Marguerite d'Autriche. Seize œuvres instrumentales et vocales y alternent avec un égal bonheur. Le **chansonnier de Marguerite d'Autriche,** son **Livre de Basses Dan-**

ses, des pièces de **Pierre Attaignant, Pierre De La Rue, Joannes Ockeghem** exécutés avec enthousiasme et finesse sur les instruments d'époque ou par les voix des contre ténors à la basse, constituent l'ensemble de cette réalisation digne d'intérêt.

- **LA MUSIQUE DE LA BIBLE REVELEE - HARMONIA MUNDI - HMU 989 K**

Avant tout, il faut rendre hommage au colossal travail du compositeur Suzanne HAIK VANTOURA qui permet cette révélation, car si la notation musicale accompagnant les textes de l'Ancien Testament nous est parvenue simultanément, elle demeurait incompréhensible et rien ne pouvait donner une idée précise de cette musique, retrouvée aujourd'hui grâce à l'analyse systématique des signes eux-mêmes et leur comparaison.

Une telle découverte fascine ! On ne peut rester insensible devant ces chants surgis du fond des âges, aux accents grandioses dans leur dénuement, si puissamment expressifs. Outre l'aspect fantastique constitué par cette réalisation, sur tous les plans, il faut dire aussi la beauté, la noblesse de cette musique pénétrante, qui soutient le texte avec une force extraordinaire. La ligne mélodique seule étant notée, comme d'autre part celle-ci était accompagnée à l'époque, Suzanne HAIK VANTOURA a réalisé pour une illusion plus exacte de l'expression musicale, un accompagnement avec harpe celtique, luth, percussions et trompette, d'une grande discrétion et HARMONIA MUNDI propose ici un choix très diversifié de ces textes bibliques que Adolphe ATTIA ténor, Michel SCHERB baryton, Emile KALMANN basse, Maurice BENHAMOU chef des chœurs, Martine GELIOT, harpe celtique, Raymond COUSTE luth, Gérard PERROTIN, percussions et Pierre POLLIN trompette, interprètent avec grandeur.

Au programme : **Psaume 23, Bénédiction Sacerdotale, Psaume 24, Cantique des Cantiques, Psaume 6, Les Lamentations, Psaume 133, Ecoute Israël, Psaume 150, Elégie de David, Psaume 122, Psaume 123, Esther, Le Buisson Ardent.**

Une merveille !

- **CLAUDIO MONTEVERDI - CLEMENCIC CONSORT - HARMONIA MUNDI - HMU 986 K**

Les trois œuvres exécutées ici par le CLEMENCIC CONSORT **- COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA, LETTERA ANDROSA A VOCE SOLA, INTRODUTIONE AL BALLO** suivi de **BALLO A 5 VOCI CON DOI VIOLINI,** illustrent trois aspects de la personnalité de **MONTEVERDI,** depuis les chants guerriers de « style agité », aux madrigaux, en passant par cette lettre amoureuse extraite su septième livre des madrigaux, réalisée en pur « style récitatif » et magnifiquement donnée ici. Voilà un beau programme, malheureusement trop court, que le CLEMENCIC CONSORT interprète avec beaucoup de sensibilité. La musique y est colorée, chaude mais sans outrance et toute l'expression reste intérieure, liée à une sorte de ferveur sonore qui lui donne toute son authenticité.

- **CHOPIN - Les 6 Grandes Polonaises - La Polonaise Fantaisie - ADAM HARASIEWICZ - PHILIPS - Invitation à la Musique - Stéréo 6539 032 U**

On parle rarement de **Chopin** sans évoquer la Pologne et l'influence de celle-ci sur son œuvre. Ainsi ces **Polonaises.** Pourtant, beaucoup plus que références extérieures au pays natal, ces pages traduisent Chopin tout entier. De la passion à la confidence, cette musique jaillit fièvreuse et puissante, révélant un univers poétique fantastique parfois. Bien que de valeur peut-être inégale, ces pièces vivent d'une exultation romantique permanente et ADAM HARASIEWICZ les joue ici chaleureusement. Faisant oublier leur haute virtuosité, il la justifie par la justesse de son jeu passionné ou sentimental qui rend toute vie à ces œuvres ardentes.

- **PERGOLESE - MESSE EN FA MAJEUR - CORO POLIFONIA DI MILANO I SOLISTI DI MILANO - HARMONIA MUNDI - HMU 317 G**

Une des quatre nouveautés dont s'enrichit la collection économique **Musique d'Abord,** proposée par **St Michel de Provence,** ce disque d'excellente gravure donne ici une interprétation sereine de cette **messe,** vraisemblablement la dernière que **Pergolese** ait composé. Cette messe brève, limitée à un **Kyrie** et un **Gloria,** donne beaucoup plus l'impression d'une œuvre profane que religieuse comparée à certaines autres, comme le Stabat Mater par exemple, mais il en découle une expression humaine, subtile et candide, que les CORO POLIFONIA DI MILANO et I SOLISTI DI MILANO restituent avec beaucoup de couleur.

- **CARLO GEGUALDO - MADRIGAUX et CHANTS SACRES - DELLER CONSORT - HARMONIA MUNDI - HMU 203 G**

Autre nouveauté **Musique d'Abord,** ce disque consacré à **Gesualdo,** avec un choix de **six madrigaux,** suivis de cinq chants sacrés tirés du premier livre de chants sacrés à cinq voix (Naples 1603). Ces chants, bien moins connus que les madrigaux, sont d'une facture plus sévère, plus intérieure aussi sans doute; le chromatisme n'y est pas dominant, et la foi qui a inspiré ces pages leur confère une expression plus dense. Le DELLER CONSORT en propose ici une belle exécution très « serrée », très pure.

- **LUIGI NONO - « La Forêt est jeune et pleine de vie » - Pour bandes magnétiques, clarinette, voix et plaques de bronze - HARMONIA MUNDI - HMU 767 G**

Collection **Musique d'Abord** à nouveau, ce disque restitue une œuvre engagée sur la guerre au VIETNAM, créée en 1966 au Festival de Venise. Elle projette un monde étrange, désolant, étouffant. Sans doute la musique ne correspond plus aujourd'hui à un jeu sonore ou à une nécessité d'expression, mais à une manifestation de névrose voulue, désespérée et désespérante. Le silence et l'angoisse dominent malgré ces sons ininterrompus.

Ce n'est pas d'ailleurs à proprement parler une œuvre spécifiquement musicale, mais plutôt conçue pour le théâtre. Illustrant la guerre au Vietnam, c'est évidemment très fort, mais l'œuvre ne se comprend que vis-à-vis de son contexte et n'a de sens que parce qu'elle est engagée.

Musicalement, nervosité et arythmie s'y côtoient créant une sorte de chaos sonore voulu sur différents plans assez intéressant pour une palette sonore spatiale organisée autour de points forts constitués par des cris à tout niveau.

C'est en tout cas, et de façon irréfutable, un des aspects de notre art contemporain.

- **SERGE PROKOFIEV - SONATES POUR VIOLON ET PIANO N° 1 op. 80, N° 2 op. 94 bis - HARMONIA MUNDI - HMU 102 G**

A l'origine, de ces deux sonates présentées dans la collection **Musique d'Abord** au prix avantageux de 17,50 F, une seule était effectivement destinée au violon. L'autre, la seconde, qui paradoxalement vit le jour deux ans avant la première, était écrite pour la flûte, et c'est à la demande d'Oistrak h qu'il en fut créé une version pour violon.

Bien que contemporaines, les deux œuvres diffèrent : l'une claire, l'autre sombre, elles s'opposent par leur expression et se complètent. Quant à la musique, donnée ici par GEORGI BADEV au violon et NIKOLAI EVROV au piano dans une sorte de plénitude sonore, toute d'agilité et de puissance, elle y est incisive, nerveuse et pleine d'envolée.

Beau disque !

(suite page 35/115, H. Musson)

Protection sociale des agents non titulaires de l'Etat

Un décret (n° 76-695 du 21-7-76) et une circulaire (2 A n° 98 et FP n° 1251 du 29 juillet 1976).

Leurs textes ont été publiés dans le B.O. n° 33 du 16-9-76.

Trop importants pour être publiés dans notre Revue, nous invitons nos lecteurs intéressés par le sujet traité de consulter le dit B.O. qu'ils doivent trouver à la Bibliothèque de leur établissement.

Il en est de même pour **l'Action sociale en faveur des fonctionnaires et agents retraités.** Circulaire n° 76-277 et 76-U-105 du 24-8-76 parue dans le B.O. n° 33 du 16-9-76.

Il y a décidément quelque chose de nouveau sous le soleil, et une lueur d'espoir et de justice semble percer les nuages de la routine : il y a quelques mois, j'applaudissais dans ces mêmes colonnes à la sortie d'une nouveauté discographique de premier ordre, en l'occurrence la **Symphonie en Sol mineur** d'Edouard Lalo : nos amis ont d'ailleurs pu en trouver un commentaire cursif que j'avais alors rédigé à l'initiative de M. Musson.

Aujourd'hui, deux autres grandes pages surgissent des ténèbres de l'oubli grâce à Pierre Dervaux, à son bel Orchestre Philharmonique des Pays de Loire (O.P.P.L.) et à la Firme EMI **La Voix de son Maître.** Il s'agit de Vincent d'Indy, ce mal-aîmé, dont vous sont offerts le ballet **Istar** et la trilogie de Wallenstein. Y aurait-il parmi les nouveaux jeunes une volonté d'équilibre et de justice inconnue de notre génération intermédiaire ? En outre, je crois rêver en apprenant d'une bouche amie que cette nouveauté, qui ne laissait sûrement pas d'être inquiétante pour son courageux Editeur, était en fait un succès, et que près de 2.000 exemplaires (mais oui !) étaient déjà vendus ! Feux et tonnerre - Que serait-ce si le public (le grand, pas « l'élite ») était vraiment informé ! Applaudissons donc **EMI La Voix de son Maître** comme nous avions applaudi Philips à propos de Lalo. Peut-on bientôt espérer une Troisième ou une cinquième Symphonie, voire des poèmes symphoniques de Ropartz, ou l'un des chefs-d'œuvre de Magnard, ou d'un de leurs infortunés compagnons de l'armoire aux oubliettes ? **Domine, exaudi...**

***

● Deux rééditions appréciées ouvrent cette livraison. Il s'agit de deux disques consacrés au chant grégorien, interprété avec l'excellence qu'on sait par les Bénédictins de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes sous la direction de Dom Joseph Gajard. Ces deux gravures DECCA comportent les **Offices du Vendredi-Saint** et de **Pâques.** Dans la première sont les Neuf Répons pour l'Office des Ténèbres, auxquels ont été ajoutés l'hymne **Vexilla Regis prodeunt,** magnifique et puissante composition de l'évêque de Poitiers Venance FORTUNAT (530-609) et le Répons **Vadis propitiator,** lequel appartenait jadis à cet Office : c'est la Vierge qui s'adresse ici à son Fils sur le Chemin du Golgotha **(30-33 DECCA 7504 g.u.).** Le second disque, par les mêmes interprètes, contient la **Messe de Pâques Ordinaire et Propre (Salve festa dies, Resurrexi, Haec dies, Pascha nostrum, Alleluia, Victimæ Paschali laudes, Communion),** ainsi que diverses pièces de l'Office : Invitatoire **Surrexit Dominus,** hymne **Aurera lucis,** hymne des vêpres **Ad coenam,** trois antiennes **(Lapis revolutus est, Quem quæris et Noli flere),** motet **Exultemus.** Ce secnod disque s'achève par l'antienne **Regina caeli** attribuée au Pape Grégoire V (996-998). Somme toute, une merveilleuse anthologie du chant grégorien que ces deux nouveautés **DECCA (Pâques 30-33 7501 gu)**

● C'est à regret que je range le sixième volume des **Ménestriers,** que Bernard Pierrot m'adresse avec sa gentillesse coutumière. Encore un titre poétique et énigmatique, titre ouvert à l'imagination : **Chanson légère à entendre,** emprunté au vers initial de la première œuvre enregistrée, qui est du trouvère Conon de Béthune (ca. 1160-1220). **Les Ménestriers** — qui ont animé cet été avec un dynamisme communicatif les **Heures médiévales d'Etampes** — ont compris qu'il était nécessaire de faire revivre ces musiques du Moyen-Age, dont il ne nous est parvenu que cette épine dorsale constituée par la mélodie, en opérant une véritable re-création circonspecte mais enthousiaste, faute de quoi elles ne sont plus que vestiges sclérosés. Et chacun de leurs diques renouvelle ce miracle de diffuser de l'excellente et authentique musique vivifiée par leur personnalité, ayant un impact immédiat sur les sensibilités modernes, sans qu'il y ait pour autant démagogie ou mauvais goût. Au contraire, le respect du public populaire, avec le même clin d'œil complice des jongleurs d'antan. Il faut des qualités presque de funambules pour se tenir ainsi à la frontière entre musicologie et vulgarisation : jamais **les Ménestriers** n'ont fait le faux-pas qu'on peut reprocher à certains groupes. Ce nouveau disque en est la démonstration **(30-33 CAVALIER FTL 1.0133 gu.).**

● Fort éloigné dans l'esprit du but poursuivi par les Ménestriers, qui cherchent à apporter détente et bonne humeur à leurs auditoires, **l'Ensemble Guillaume de Machaut** se hisse allégrement au rang des meilleures formations de musique ancienne. La rigueur du document, le goût exquis de son exploitation sont des références, des critères auxquels est sensible le public. J'ai personnellement constaté l'adhésion unanime de l'auditoire assemblé pour les entendre cet été dans le magnifique château de La Roche-Jagu, sur les rives du Trieux. Et n'était-ce là qu'une étape d'une tournée vraiment remarquée, jalonnée d'autant de succès aux quatre coins de l'hexagone. Fusion intime de la poésie et de la musique, répertoire choisi avec un constant souci de la plus haute qualité. Et c'est précisément ce que nous apportent les deux derniers disques de **l'Ensemble Guillaume de Machaut,** parus chez **ARION** et chez **ALVARES.** « Ancienne et nouvelle forge », le patronage de Machaut de noble entreprise est bien choisi : la nouveauté **ARION** présente une anthologie séduisante et homogène des **Miracles** de Gautier de COINCY (1177-1236). « **Chefs-d'œuvre retrouvés** » et révélés grâce à Jacques Chailley voici deux décennies : treize chansons mêlées de textes dits et chantés parfaitement par Jean Belliard, dont la voix naturelle de haute contre jouit d'une réputation grandissante et combien justifiée. Parmi ces chants, une pièce peut-être connue du grand public : **Ma vièle vièler veut un beau son,** mais les autres sont de purs joyeux à découvrir avec un enchantement sans cesse renaissant **(30-33 ARION ARN** 38347 gu.). C'est encore la même belle et bonne équipe qui signe une nouveauté intitulée **Musiciens à la Cour de Bourgogne.** Nous sommes ici dans « la nouvelle forge ». Douze pièces du XVᵉ siècle, avec des variations sur **De tous bien pleine,** de Hayne Van Guizeghem, d'autres chansons du même, ou de Robert Morton, d'Antoine Busnois, Capirola, Jean Mouton, Jean Ockeghem, Josquin des Prés, mêlent agréablement le plaisir de la musique à l'intérêt littéraire ou historique. **L'Ensemble Guillaume de Machaut** tire le meilleur parti des réalisations de Guy Robert qui tient ici la partie de luth. Jean Belliard chante et dit, Bernard Huneau pirouette à l'envi des anches aux becs, Julien Skowron viéle de biaux sons et le charme d'Elisabeth Robert trouve son reflet dans le jeu perlé du portatif ou du luth **(30-33 ALVARES 811 gu).**

● Notre périple passe logiquement du Moyen-Age à la Renaissance avec un impressionnant coffret de **L'OISEAU-LYRE:** quatre disques d'importation réalisées par **The Consort of Musicke** sous le titre **Musicke of sundrie kindes.** Il s'agit bien en effet de « musiques de tout poil » puisque, dans l'ambiance la plus décontractée ou la plus recueillie selon les cas, ce coffret propose plusieurs centres d'intérêt. On y trouve ainsi les rubriques **Ars perfecta,** avec des pages de Jacob Obrecht, Josquin Des Près, Heinrich Isaac, Nicola Gombert; les **Fruits de l'Amour** autour de la **frottola** (Tromboncino, Dalza, Issac, des Anonymes italiens); **Les cris de Paris,** autour de la célèbre chanson descriptive de Clément Janequin (avec Loyset Compere, Jean Mouton, Claudin de Sermizy, Guillaume Costeley, Claude Le Jeune, Eustache du Caurroy); **Fa la li le la** et l'influence de la musique populaire italienne (F. Azzaiolo, Roland de Lassus, C. Bottegari, G. Pacolini, D. Ortiz et Anonymes); **Quodlibet,** ou fusion des styles wallon, français, flamand et italien avec les traditions germaniques et italiennes (Judenkuning, Isaac, Hoffhaimer, Willaert, Cabezon, F. de La Torre J. Vasquez et Anonymes); **Per cantare et sonare** (G. da Modena, Verdelot, Cyprien de Rore, A. Gabrieli, C. Merulo, C. Gesualdo, L. Marenzio, G. Tiburtino); **The merry dumps** ou mélancolie et gaieté de la musique anglaise entre 1480 et 1620 (R. Fayrfax, C. Tye, J. Wyatt, M. Cavendish, R. Alison, O. Gibbons, W. Inglot, T. Hume) et enfin, **Le vent du changement** apparu en Italie vers 1590 et s'étendant progressivement à toute l'Europe (G. Guami, G. Fontana, R. Rontani, G. Frescobaldi, C. Monteverdi et W. Porter). Un concert qui fait rêver durant des heures... **(4 x 30-33 L'OISEAU-LYRE 12 BB 203-6 gu.).**

● Encore une agréable surprise que cette intégrale de **La coquette trompée,** opéra-comique de Favart, musique d'Antoine Dauvergne (1713-1797), représenté à Fontainebleau le 13 novembre 1753. Ainsi, grâce à d'intelligents Editeurs se colmatent peu à peu les brèches d'une discographie nationale encore déficiente. Cet acte est allègrement enlevé, avec infiniment de charme et d'esprit par Michèle Pena (Clarice), Isabel Garcisanz (Florise), Philip Langridge (Damon) et l'Ensemble instrumental

de France sous la direction de Jean-Pierre Wallez. C'est un disque qui rendra les plus grands services aux collègues qui savent qu'un tel répertoire est parfaitement capable d'intéresser nos élèves, dans la mesure où nous le leur faisons découvrir. C'est une nouveauté **DECCA (30/33 A 7335 Quadraphonie).**

● **Music for Pleasure** poursuit son courageux apostolat pour porter la bonne musique au devant du consommateur. Partant du principe qu'elle est et doit rester un besoin quotidien, cette firme mêle adroitement à une importante collection qui va classiques qui semblent peut-être ainsi plus accessibles à la de la variete au jazz, de la Pop' au Music hall des enregistrements clientèle des supermarchés ou grandes surfaces. Le catalogue s'est récemment enrichi d'un certain nombre de très bons titres à des prix évidemment très avantageux. J'y relève de W.A. Mozart (1756-1791) le **Quintette en La majeur** pour clarinette et cordes **K. 581** et le **Quatuor en Fa Majeur** pour hautbois et cordes **KV. 370** par le Quatuor Gabrieli avec K. Puddy (clarinette) et I. Wilson (Hautbois); de Gioacchino Rossini (1792-1868) cinq ouvertures célèbres **(Il Signor Bruschino, La Gazza Ladra, Sémiramis, L'Italienne à Alger** et **Guillaume Tell)** par le Royal Philharmonic Orchestra dirigé par Colin Davis **(30-33 MFP EMI 2M 049 52176 gu.);** de Ludwig van Beethoven (1770-1827) les **Sonates pour piano n° 8** en Ut mineur dite **Pathétique, n° 14** en Ut dièse mineur dite **Clair de Lune** et **n° 23** en Fa mineur **Appassionata** par le pianiste américain Daniel Chorzempa **(30-33 MfP EMI 2M 025 06206 gu.);** de Franz Schubert (1797-1828) le **Quintette en La Majeur « La truite »** par des solistes du London Philharmonic Orchestra (J. Brown, A. Taylor, D. Cummings et T. Martin à la contrebasse) accompagnés au piano par Moura Lympany. Je relève enfin parmi les nouveautés classiques de cette avantageuse collection **Classics for Pleasure** trois pages colorées dont le succès auprès des élèves n'a jamais été démenti : **España** d'Emmanuel Chabrier (1841-1894), le **Capriccio espagnol** de Nicolas Rimsky-Korsakov (1844-1908) et, de Maurice Ravel (1875-1937), la **Rapsodie espagnole** qui ferme magnifiquement ce triptyque espagnolisant **(30-33 MfP EMI 2M 049 52175 gu.)** confié au London Symphony Orchestra que dirige John Pritchard.

● Un autre album de grande classe édité par **PHILIPS** achève l'intégrale des **Quatuors** de Ludwig van Beethoven par le **Quartetto Italiano** composé de Paolo Borciani et Elisa Pegressi (violons), Piero Farulli (alto) et Franco Rossi (cello). Il s'agit des Derniers Quatuors : **XII en mi bémol majeur op. 127** et **XVI en Fa majeur op. 135 (30-33 PHILIPS 839 745 LY),** XV en la mineur op. 132 **(30-33 PHILIPS 802 806 LY),** XIII en si bémol majeur op. 130 et XVII ou Grande Fugue en si bémol Majeur op. 133 **(30-33 PHILIPS 839 795 LY),** et enfin XIV en ut dièse mineur op. 131 **(30-33 PHILIPS 802 915 LY),** le tout rassemblé en un coffret **PHILIPS 4 x 30 N° 6707 008 gu.** L'interprétation du **Quartetto Italiano,** dont la presse musicale a fait largement état et sur laquelle nos collègues ont déjà une opinion nettement établie nous apparaît comme franchement neuve, éclairant d'un jour plus actuel, plus humain et moins dépouillé que les versions de référence traditionnelles, ces derniers Quatuors du Maître de Bonn. Le ton est souvent âpre, incisif qui étonnera certains, mais retiendra sans nul doute l'attention par sa personnalité.

● Vincent d'Indy (1851-1931) n'a que vingt-deux ans lorsqu'il entreprend la composition de sa trilogie **Wallenstein,** qui s'échelonnera de 1873 à 1879 : qu'on retienne bien ces dates, elles sont fondamentales dans l'évolution de la musique française, aux lendemains de la gifle de Sedan et de la capitulation. Rétorquera-t-on que ces pages sont wagnériennes : je répondrai que le jeune compositeur n'avait guère eu l'occasion d'entendre du Wagner lorsqu'il conçut cette œuvre. Il commençait sérieusement ses études de composition avec Franck, et l'on reste confondu lorsqu'on entend **Wallenstein** par la maîtrise, la qualité de la pâte orchestrale, la solidité d'une pensée musicale qui fait honneur à un jeune artiste pein d'avenir. Inspiré par l'œuvre dramatique de Schiller (1799) qui fait revivre des événements de la Guerre de Trente Ans, la composition de Vincent d'Indy

comporte donc trois volets : **Le camp de Wallenstein, Max et Thécla** et **La Mort de Wallenstein.** Cette passionnante nouveauté est magnifiquement équilibrée avec le ballet **Istar (1896),** l'un des chefs-d'œuvre de l'Ecole française. La présentation de J.L. Dutronc est intéressante, mais on reste agacé par ces perpétuelles remises en question des opinions politiques de l'auteur de la **Symphonie Cévenole,** par son anti-sémitisme dont il faudrait crever l'abcès. Il y en a sans doute beaucoup dont les actes ont été ô combien plus néfastes que le bilan de ceux de d'Indy et à propos desquels on ne dit rien. Alors, parlons de sa musique et surtout, écoutons là; laissons pour compte les scories de la petite histoire. Ce disque est le bienvenu et étonnera tous ceux, nombreux, qui feront l'effort de se le procurer **(30-33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-14043 st. comp.).**

● « Je viens de rejouer la **Neuvième Symphonie** de Mahler (...). Tous les rêves terrestres y trouvent leur apogée... ». Ainsi s'exprime Alban Berg dans une lettre reproduite partiellement par H.L. de La Grange dans sa présentation d'une autre belle nouveauté **EMI LA VOIX DE SON MAITRE** comportant en un album de deux disques l'intégrale de cette grandiose fresque de Gustav MAHLER (1860-1911), très représentative de l'orientation nouvelle et sereine du musicien dans les trois dernières années de son existence. L'auditeur peut y trouver ce qu'il veut : ampleur de la pensée, vision supérieure de l'existentiel, mieux encore, beaucoup de musique, peut être pas simple, mais pensée et travaillée à l'extrême tant dans son complexe harmonique, orchestral que mélodique ou harmonique. Un monument que restitue avec l'ampleur voulue le New Philharmonia Orchestra sous la direction d'Otto Klemperer (album **2 x 30-33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 181-00617/8).**

● Dans le même répertoire post-romantique, **DECCA** offre trois poèmes symphoniques de Richard Strauss (1864-1949) antérieurs en fait à la Symphonie n° 9 de Mahler, puisque composés durant la « période » des œuvres descriptives : **Don Juan** (1888), **Till Eulenspiegel** (1895) dont le succès auprès de nos jeunes n'est jamais remis en question et la grande méditation symphonique constituée par **Ainsi parlait Zarathoustra.** Dans cette œuvre, composée en 1896 et qui dure plus d'une demi-heure, le compositeur ne prétend pas avoir écrit de la musique philosophique. Avec la maîtrise orchestrale qu'on lui reconnaît. Strauss aborde néanmoins au cours des huit parties les problèmes posés par le philosophe **(Des habitants de l'arrière-monde, De l'aspiration suprême, Des joies et des passions,** etc.). Cette anthologie du poème symphonique straussien bénéficie de l'excellente interprétation de Sir Georg Solti à la tête de l'Orchestre Symphonique de Chicago **(30-33 DECCA Aristocrate 7368 st. X)** un coloris et un relief rarement égalés.

● Bien que mon chauvinisme connu se sente moins concerné (si c'est exact, que vont dire nos amis !!!), une autre source de vive satisfaction que la nouveauté suivante proposée par LE **CHANT DU MONDE** et qui va révéler à l'immense majorité de nos collègues la personnalité de Reinhold Gliere (1875-1956), le grand compositeur Ukrainien qui fut professeur de composition aux Conservatoires de Kiev et de Moscou après avoir figuré parmi les familiers du **Cénacle Bélaïev,** dès la dernière décennie du XIXe siècle. Musicien attaché, disent les ouvrages d'Histoire de la Musique, au réalisme russe, il participa avec toutes ses facultés artistiques, à la Révolution soviétique, et son ballet **Le pavot rouge,** est significatif à cet égard. Cette belle nouveauté du **CHANT DU MONDE** comporte le **Concerto pour harpe et orchestre op. 74** (1938) exécuté par Olga Erdeli (fille de la dédicataire ?) et l'Orchestre symphonique de la Radio de l'URSS dirigé par Boris Khaikine, et le très justement célèbre **Concerto pour voix et orchestre op. 82** (1943) par Eugenia Mirochnitchenko, soprano colorature et l'Orchestre du Théâtre Bolchoï de Moscou dirigé par Marc Ermler. Un juste hommage à un grand maître ignoré du public français : nous souhaitons la plus large diffusion à cette nouveauté, et la sortie d'autres enregistrement de Reinhlod Glière **(30-33 LE CHANT DU MONDE LDX 78582 gu.).**

● **DECCA** réédite régulièrement dans la collection **Grands classiques** des gravures qui sont de véritables références discographiques. En voici un bel exemple avec cette reprise consacrée à la musique ibérique, et surtout à Manuel de Falla (1876-1946) dont Robert Veyron-Lacroix et des Membres de l'Orchestre National d'Espagne interprète le **Concerto pour clavecin en Ré Majeur,** et Gonzalo Soriano les **Nuits dans les jardins d'Espagne** pour piano et orchestre. Ici, l'Orchestre National d'Espagne au complet est encore sous la direction d'Ataulfo Argenta, ainsi que pour **Intermezzo** et **La Maja el ruisenor** des **Goyescas** d'Enrique Granados (1867-1916). Le soprano colo dans cette dernière page est Consuelo Rubio **(30-33 DECCA Grands Classiques 116.446 Ut st).**

● Quatre pages représentatives de l'art de Zoltan Kodaly (1882-1967) sont proposées également par **DECCA** dans sa collection **Aristocrate. L'Ouverture de théâtre** est, en fait, une sorte d'introduction à **Hary Janos,** qu'elle devait précéder à l'origine, mais qui se trouve fréquemment interprétée isolément en concert, tant elle est évocatrice de l'atmosphère de la pièce, un peu à la manière d'un poème symphonique. Les **Danses de Marosszek,** données en 1930, sont le reflet de l'atmosphère paysanne de cette région riche en traditions populaires plus anciennes que celles reflétées dans les **Danses de Galanta,** qui figurent également au programme de ce disque. Ce concert Kodaly comporte enfin « l'irrésistible » **Concerto pour orchestre,** composé en 1940 pour le cinquantenaire de l'Orchestre de Chicago et dont le dynamisme a conquis un très vaste public. C'est une reprise **DECCA Aristocrate 30-33 7364 X st.**

● Certes, vous ne pouvez écouter tous les disques qui paraissent : vos collègues de **L'EDUCATION MUSICALE** non plus. Du moins s'efforcent-ils de choisir pour vous ce qu'il y a de plus significatif dans les nouveautés ou rééditions que leur proposent les divers Editeurs. Vous avez pu constater en lisant cette rubrique que nos écoutes ont toujours faites avec enthousiasme, avec la volonté de regrouper plusieurs titres auprès d'un même « critique », ou « rapporteur ». Il n'y a pas ainsi l'impact d'une nouveauté isolée, mais le recul devant un choix éclectique, grâce auquel s'opère un bienfaisant équilibre. Avec ces précautions de plume, après avoir vanté avec raison

(suite page 39/119)

INFORMATIONS DIVERSES

ACTIVITES MUSICALES JACQUES GRIMBERT

CHŒUR ET ORCHESTRE DE L'UNIVERSITE DE PARIS
CHŒUR NATIONAL, ENSEMBLE VOCAL CHŒUR NATIONAL
ENSEMBLE D'INSTRUMENTS ANCIENS ARS EUROPEA
ORCHESTRE DE CHAMBRE LES VIRTUOSES DE PARIS
MUSIQUE SACREE A PARIS

Vendredi 3 Décembre 76. — Eglise Saint-Louis des Invalides, 20 h 30 : Passion selon Saint Jean de J.S. Bach - Interprètes : Ensemble Vocal Chœur National, Orchestre de Chambre de l'Université Paris - Sorbonne - Solistes : O. Pietti (soprano), A. Ringart (Alto), L. Pezzino (ténor), G. Jollis (basse). Direction : J. Grimbert.

Jeudi 9 Décembre 76 : Grand Amphithéâtre de La Sorbonne, 20 h 30 : Requiem de Mozart - Interprètes : Chœur et Orchestre de l'Université Paris-Sorbonne - Solistes : O. Pietti (soprano), A. Ringart (Alto), L. Pezzino (ténor), G. Jollis (basse). Direction : J. Grimbert.

Dimanche 12 Décembre. — Eglise Saint-Merri, 10 h 30 : « Office à Saint Thomas de Leipzig » : Cantates n° 64 de J.S. Bach, coproduction avec le Centre Pastoral Halles-Beaubourg et le Festival de Musique Sacrée de Paris.

Les personnes désirant participer à cet office pourront venir à l'Eglise Saint-Merri le samedi 11 décembre à 15 heures pour travailler les chorals qui seront chantés au cours de l'office.

Mardi 14 Décembre - Mercredi 15 Décembre 76. — Eglise Saint-Séverin, 20 h 45 - Eglise Saint-Louis des Invalides, 20 h 30. Cantates pour le temps de Noël de J.S. Bach. Interprètes : Chœur National, Orchestre de Chambre de l'Université Paris-Sorbonne. Solistes : O. Pietti (soprano), L. Kovadcheva (alto), L. Pezzino (ténor), G. Jollis (basse).

LOCATIONS : Durand, place de la Madeleine, les 3 FNAC. Par correspondance : Madame I. MARION, 22, Résidence du Petit Chambord, 92340 Bourg-la-Reine. Joindre le paiement par chèque au nom de A.M.J.G. et une enveloppe timbrée pour la réponse.

PRIX DES PLACES : 15 francs : étudiants - 30 francs : places autres. Pour Saint-Louis des Invalides seulement : 40 francs, places numérotées et réservées.

FEDERATION DES CENTRES MUSICAUX RURAUX DE FRANCE PRESENCE DE LA MUSIQUE

Cette Fédération tient de nombreuses publications musicales à la disposition du personnel enseignant des écoles maternelle, primaire et secondaire et des parents désireux d'assurer à leurs enfants une plus simple connaissance des instruments de musique accueillies.

En prévision des concerts qui seront donnés dans les écoles de la Région Parisienne au cours de l'année scolaire 1976-1977, les C.M.R. recrutent pour les formations de Musique de Chambre énumérées ci-après (DUO - TRIO - QUATUOR) des instrumentistes Professeur d'Education Musicale par ailleurs, avec une exigence concernant les Harpistes et les Clavecinistes : qu'ils transportent leur instrument.

Ces Musiciens auraient à s'engager pour la matinée, l'après-midi ou la journée à des dates qui leur conviennent.

LES CONCERTS DU MIDI

Vendredi 3 décembre 1976 : Marie-Thérèse CHAILLEY, Alto, Jacques CASTEREDE, Piano et Sylvette MILLIOT, Violoncelle. BEETHOVEN - F. SCHUMANN - J. CHAILLEY - CASTEREDE - W. PISTON.

Vendredi 10 décembre 1976. — QUATUOR PARRENIN : Jacques PARRENIN, Jacques GHESTEM, Gérard CAUSSE, Pierre PENASSOU - MOZART - WEBERN - C. DEBUSSY.

Vendredi 17 décembre 1976. — MUSIQUE TRADITIONNELLE D'ASIE (Chine - Iran - VIETNAM) : Présentation des œuvres et des instruments par TRAN VAN KHE.

STAGES DE PEDAGOGIE « ORFF » ANIMES PAR JOS WUYTACK 1976-1977

4-5 décembre. — LYON.

11-12-13 décembre. — PONTOISE : Madame ESTEVE, Ecole Jean-Moulin, 2 95 Pontoise-les-Louveray - Niveau : deuxième, Ecole maternelle.

8-9-10 janvier 1977. — NICE.

15-16 janvier. — LYON.

22-23 janvier. — LAUSANNE.

29-30-31 janvier. — TOULOUSE : Madame MUCCIOLI, rue Bayard - 3-31000 Toulouse - Niveau : cinquième.

5-6 février. — LYON

12-13-14 février. — MONTRY : CMR Montry.

19-20-21 février. — STRASBOURG : Monsieur JUNGBLUT, 15, rue Heckner - 67 STRASBOURG - Niveau : deuxième.

26-27-28 février. — AGEN : Mademoiselle MAILLARD, secrétaire ADAM 47, rue Lakanal, 11 - 47000 Agen - Niveau : premier.

5-6-7 mars. — AIX : Madame Hélène GUY, Résidence 3, Moulino Cl, avenue des Amandiers - 13 AIX - Niveau : premier pour instituteurs.

12-13-14 mars. — PERPIGNAN : Madame COMBES, rue Montaner - 15-66000 Perpignan - Niveau : troisième.

19-20-21 et 26-27-28 mars. — NICE.

2-3 avril. — LYON.

23-24-25. — AURILLAC : Monsieur VIDAL, Ecole de Musique, 15000 Aurillac - Niveau : deuxième.

7-8-9 mai. — TOULOUSE. — Madame MUCCIOLI, rue Bayard 3-31000 Toulouse - Niveau : deuxième.

15-15 mai. — LYON.

4-5-6 juin. — MONTRY.

11-12 juin. — LYON.

18-19-20 juin. — BELFORT : Madame MESLOT, rue Albert-I[er], 33 - 90 Belfort - Niveau : deuxième.

25-26 juin. — LYON.

Nota. — Pour les inscriptions, s'adresser directement au responsable du stage. Bien indiquer le nombre de stages suivis.

Le premier degré est destiné aux débutants.

A. DOMMEL - DIENY
Collection L'HARMONIE VIVANTE

Tome I : L'Harmonie Tonale. Ed. Delachaux et Niestlé (3[e] édition).

Tome II : De l'analyse harmonique à l'interprétation. Ed. Delachaux et Niestlé. — 2[e] éd. en préparation; — le supplément à la 1[re] édition.

Tome III : 300 leçons d'harmonie et exercices gradués. Ed. Delachaux et Niestlé. 1[re] partie : Textes des leçons; 2[e] partie : Réalisations.

Tome IV : Contrepoint et Harmonie. Ed Delachaux et Niestlé.

Tome V : L'Analyse harmonique en exemples de J.S. Bach à Debussy (en 18 fascicules).

Fasc. 1 : J.-S. Bach, Ed. Delachaux et Niestlé.
Fasc. 2 : J.-S. Bach, Ed. Transatlantiques.
Fasc. 3 : J.-S. Bach, en préparation.
Fasc. 4 : J.S. Bach, en préparation.
Fasc. 5 : J.-S. Bach, en préparation.
Fasc. 6 : Mozart - Beethoven, édité par l'auteur.
Fasc. 7 : Chopin, Ed. Transatlantiques.
Fasc. 8 : Schumann, Ed. Delachaux et Niestlé.
Fasc. 9 : Schubert - Liszt, paru.
Fasc. 10 : Brahms - Mahler, en préparation.
Fasc. 11 : César Franck, édité par l'auteur.
Fasc. 12 : Gabriel Fauré, édité par l'auteur.
Fasc. 13 : Gabriel Fauré, Ed. Delachaux et Niestlé.
Fasc. 14 : Gabriel Fauré, en préparation.
Fasc. 15 : Wagner, Duparc, H. Wolf, Ch. Koechlin, en préparation.
Fasc. 16 : Debussy, Ed. Delachaux et Niestlé.
Fasc. 17 : Debussy, en préparation.
Fasc. 18 : Ravel, en préparation.

LES MUSIGRAINS
PROGRAMME

Mercredi 8 décembre 1976, 14 h 30 : Jean-Sébastien BACH (réclamé), œuvre contemporaine, Emile NAOUMOFF (réclamé).
Mercredi 12 janvier 1977, 14 h 30 : MOZART (réclamé), Marc LAFORET, 10 ans (pianiste), œuvre contemporaine, Alain GUELIS (16 ans).

CALENDRIER DES PROCHAINES MANIFESTATIONS ORGANISEES PAR LA S.D.S.A.

1977 SALON INTERNATIONAL « AUDIOVISUEL et COMMUNICATION » (Matériels et Systèmes - Editions de programmes audiovisuels - Services). Journées d'Etudes : « Illustration de l'Audiovisuel » Palais des Congrès - C.I.P. - Porte Maillot - PARIS 24 au 30 janvier 1977.

FESTIVAL INTERNATIONAL DU SON (Haute Fidélité - Stéréophonie - Facture Instrumentale). Journée d'Etudes. Palais des Congrès - C.I.P. - Porte Maillot - PARIS, 7 au 13 mars 1977.

SALON INTERNATIONAL DES COMPOSANTS ELECTRONIQUES (Composants Electroniques - Appareil de Mesure - Matériaux et Produits - Equipements et Méthodes). Parc des Expositions - Porte de Versailles - PARIS, 31 mars au 6 avril 1977 (fermé le dimanche 3). Colloque International « ELECTRONIQUE + 5 », 28 mars au 1er avril 1977.

CONCERTS A SAINT-THOMAS D'AQUIN

Vendredi 3 décembre 1976, à 20 h 30 : DU MOYEN AGE A MONTEVERDI, La Camerata de Paris.

Maria Ferres, mezzo-soprano; Nella Anfuso, soprano; Manfred Stilz, flûtes à bec et continuo; Elena Polanska, harpes anciennes; Arsène Bedois, organiste.

Janvier 1977 (dernière semaine) : MADRIGAUX de MONTEVERDI : Le Madrigal de Paris. Direction : François Demolliens et Rachid Safir.

Mardi 15 février 1977, à 21 heures.
Mercredi 16 février 1977, à 21 heures :
RECITAL D'ORGUE, Lionel Rogg, œuvres de J.-S. Bach.

EDITIONS MUSICALES ALPHONSE LEDUC

Les Editions Musicales ALPHONSE LEDUC sont heureuses de saluer la naissance du « Droict Chemin de Musique » et de s'associer à cet événement en faisant cadeau de l'une de leurs « Planches et Images Leduc ».

Cette planche « Le cromome » fait patrie d'un ensemble de dix autres planches se rapportant à la musique ancienne, (le Chitarrone, le Luth, la Flûte à bec, le Serpent, le Cornet à bouquin, l'Orgue positif, le Clavecin, la Viole de gambe, la Viole de bras, le Cromorne).

Les Editions Leduc proposent **exceptionnellement** cette série **complète au prix TTC de 19,05 F** (habituellement chaque planche étant vendue 2,90 F TTC, vous pouvez apprécier l'économie importante que représente cette offre).

Editions Leduc, 175, rue Saint-Honoré 75001 Paris - Tél. : 260-62-47; 260-48-61; 260-65-26 — C.C.P. 1198 Paris.

« Illustration de l'Audiovisuel »

Le Ve Salon international « Audiovisuel et Communication », qui se tiendra au Palais des Congrès du Centre international de Paris (Porte Maillot), du 24 au 30 janvier 1977, disposera d'un forum comportant deux salles « Illustration de l'Audiovisuel ». Sept cents personnes pourront participer simultanément aux présentations-débats qui seront organisés en permanence durant cent trente heures.

Les thèmes abordés concerneront notamment l'application de l'audiovisuel à l'enseignement, la formation professionnelle et permanente, la promotion, la médecine, l'architecture et les loisirs, ainsi que l'utilisation rationnelle des matériels et systèmes.

Ces animations, présentées sous l'égide des organisateurs du Salon, compléteront les présentations faites par les exposants dans leurs unités de démonstration.

NOTRE DISCOTHEQUE

(suite de la page **37/117**)

plusieurs des nouveautés de cette livraison, je voudrais terminer en exprimant à nouveau ma gratitude. Il ne s'agit pas d'eau bénite que je dispense pour la forme, à telle ou telle firme de disques. Néanmoins mon opinion, si diversement nuancée concernant Dimitri Chostakovitch (1906-1975), reste-t-elle aujourd'hui saisie d'admiration devant deux disques **L'OISEAU-LYRE.** Ils comportent cinq Quatuors à cordes qui surprendront par la progression qu'ils présentent dans la pensée créatrice du musicien. Je connaisais mal, ou pas du tout, les premiers quatuors et voilà qu'une porte fantastique s'ouvre sur le rêve avec ces derniers-nés. Il faut dire que ces pages ont été travaillées avec ferveur par le **Fitzwilliam String Quartett** sous les directives mêmes du muicien. Constituée en 1969, cette excellente formation est attachée de façon permanente à l'Université de York. Les relations de ces jeunes avec Chostakovitch durant ses dernières années sont rapportées avec sensibilité par l'altiste du groupe, Alan George, dans son texte de présentation. La place me manque pour aborder comme elles le mériteraient ces cinq œuvres, mais que le lecteur ne se méprennent pas, des pages comme le **VIIIe** ou le **XVe Quatuor** doivent être inscrites sans hésitation au Livre d'Or de la Musique de Chambre universelle. Le premier disque comporte les **Quatuors VII en fa dièse mineur op. 108** composé en 1960 et qui montre une orientation nouvelle de la pensée de Chostakovitch, **XIII en si bémol mineur** et **XIV en fa dièse mineur op. 142 (30-33 L'OISEAU LYRE DSLO 9 W st.).** Ces trois Quatuors sont une splendide préparation à l'audition des **Quatuors VIII en Ut mineur op. 110,** peut être le plus joué des Quatuors du musicien, et **XV en Mi bémol mineur op. 144** (1974), peut-être la dernière œuvre de Chostakovitch. Le **VIIIe Quatuor,** dédié à la mémoire des victimes de la guerre et du facisme, avait été composé au cours d'une visite à Dresde en 1960; le **XVe** est une ultime méditation sur laquelle on ne peut se pencher sans que le cœur vous poigne. **(30-33 L'OISEAU-LYRE DSLO 11 W st.).**

Bonnes auditions à tous !

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 28511

Imp. Ile-de-France - 77300 Fontainebleau — Dépôt légal 4e trimestre 1976 — Le Directeur de la publication : André MUSSON